

*José M^a Maestre Maestre
Joaquín Pascual Barea
(coordinadores)*

HUMANISMO Y PERVIVENCIA DEL MUNDO CLÁSICO

I. 2



*Actas del I Simposio sobre humanismo
y pervivencia del mundo clásico
(Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*

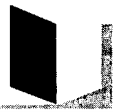
CÁDIZ 1993

*José M^a Maestre Maestre
Joaquín Pascual Barea
(coordinadores)*

HUMANISMO Y PERVIVENCIA DEL MUNDO CLÁSICO

I. 2

*Actas del I Simposio sobre humanismo
y pervivencia del mundo clásico
(Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*



Instituto de Estudios Turolenses
Excmo. Diputación Provincial de Teruel
Adscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas



*Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Cádiz*

CÁDIZ 1993

EDITA: Instituto de Estudios Turolenses (C.S.I.C.)

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

I.S.B.N. 84-7786-173-0

DEPÓSITO LEGAL: CA - 592 - 1994

IMPRIME: Línea Offset, S.L. - Chiclana

CUBIERTA: Grabado de la portada de los *Hieroglyphica* de Horapollo
editados por Juan Lorenzo Palmireno, Valencia, 1556.

COMUNICACIONES

(Continuación)

NOTAS SOBRE *PROGYMNASMATA* EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI

Cuando leí la primera versión de estas notas en Alcañiz, en la primavera de 1990, no conocía yo - fuera del artículo de Elena Artaza en que estudia la teoría de la narración en los *Progymasmata* de Antonio Lulio¹ - ninguna publicación española que se ocupara especialmente de estos ejercicios retóricos. Mi intento en aquel momento era suscitar, entre los filólogos clásicos preocupados por el neolatín, interés por estos librillos que tanto influyeron en la producción literaria del Renacimiento y del Barroco, tanto en las lenguas sabias, como en las vernáculos. Posteriormente ha aparecido una triple traducción de los manuales de Teón, Hermógenes y Aphthonio², con una introducción muy clara sobre el surgimiento y desarrollo de este tipo de tratados destinados a ser usados en los ejercicios retóricos de distintos momentos de la Antigüedad. Lo que sigue haciendo falta es una introducción a la historia de estos manuales en la España del Renacimiento. Suprimidos mis párrafos sobre la estructura de los más usados en aquellos años, presento, con las notas correspondientes, lo que leí sobre su suerte en la España del XVI.

-
- 1.- Elena Artaza, autora del único libro que hasta el presente ha estudiado diacrónicamente un aspecto de la retórica en la España del XVI (*El «Ars Narrandi» en el siglo XVI español. Teoría y práctica*. Bilbao, Universidad de Deusto, 1989), hace una breve presentación de la función de los *progymasmata* al estudiar la «Narratiuncula», es decir, la narración tal como se preceptúa en dichos libros de ejercicios: «*El Ars Narrandi* en los *Progymasmata* de Antonio Lulio», en Luisa López Grigera y Agustín Redondo, editores, *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, 41-55. La profesora Artaza prepara en estos momentos una antología de textos retóricos de los Siglos de Oro, en la que se incluyen capítulos de ejercicios retóricos escritos en España en esa época.
 - 2.- Teón, Hermógenes, Aftonio, *Ejercicios de Retórica*, Introducción, traducción y notas de M^a Dolores Reche Martínez, Madrid, Gredos, 1991.

Aunque Quintiliano³ los hubiera mencionado, y por ello autorizado para el Renacimiento, que tanto bebió en las aguas del gran rétor, sin embargo Luis Vives⁴ los consideraba despreciables:

Quam inepti in his sunt, qui collegerunt ratiunculas aliquot, quibus discipuli in singulis vel causarum generibus, vel rationis partibus utentur, & dicta aliquot ex Demosthene, aut Isocrate desumpta? nam in hoc plures sunt Hermogenes et alli Graeci quam Latini, pro formula nobis obiiiciunt dicendi.

Situados en tan contradictoria estimación, dichos manualillos clásicos, unidos a otros compuestos en aquella centuria, se usaron ampliamente en España y en sus nuevas colonias, y, aunque poco sabemos del puesto que ocuparon en las universidades peninsulares de aquella centuria, sí conocemos el lugar que las ejercitaciones ocupaban en la *Ratio Studiorum* de los Jesuitas: El punto 5º de las *Reglas del profesor de retórica* (XVI) estipula:

Los ejercicios de los discípulos, mientras el profesor corrige las composiciones, serán, por ejemplo, imitar algún pasaje de un orador o un poeta; hacer una descripción de un jardín, un templo, una tempestad, o cosas semejantes; traducir al latín un discurso griego, o viceversa; [...] componer epigramas, inscripciones, epitafios; entresacar frases ya latinas, ya griegas, de los buenos oradores y poetas; [...] sacar de los lugares retóricos y tópicos abundancia de argumentos en favor de cualquier tesis, y otras cosas semejantes.⁵

Eran estos los ejercicios que propiciaba Cicerón en el *De Oratore*: pues como confiesa, en su adolescencia se ejercitaba en ciertos ejercicios, como la lectura y memorización de fragmentos de prosa y poesía, que luego glosaba; hacía, dice, traducciones del griego al latín, puesto que este ejercicio le permitía imitar mejor las ideas y las palabras de los griegos, con lo que enriquecía la lengua latina.⁶

Pero, conocida la justificación clásica de tales ejercicios, interesa saber cuáles fueron los manuales que se usaron en España. Sabemos que el catedrático de Griego de Alcalá, discípulo de la primera promoción, tradujo los *progymnasmata* de Theón. Podría ser que esa versión, hoy perdida, fuera el manual de uso en las clases de la Universidad Complutense, que Vergara ejerció ya desde

3.- Quintiliano dedica el capítulo IV del libro II de las *Institutiones* a explicar cuáles deben ser las primeras enseñanzas retóricas, que según aclara, no son lo que vulgarmente se conoce como arte retórica (Hinc iam, quas primas in docendo partes rhetorum putem, tradere incipiam, dilata parumper illa quae sola vulgo vocatur arte rhetorica. *Institutio Oratoria*, II,IV,1.). Se trataba de ejercitar al niño en la preparación de pequeñas composiciones de diversos tipos de discurso: narración (2-17), pruebas y refutación (18-19), panegírico y denuncia (20-21), lugares comunes (22-23), tesis (24-25), razones (26-32), elogio y vituperio de leyes particulares (33-40), y declamaciones ficticias (41-42).

4.- Juan Luis Vives, *De disciplinis libri XX*. Lyon, 1551, p.139.

5.- C.Labrador, M.Bertrán-Quera y otros, *La «Ratio Studiorum» de los Jesuitas. Traducción al castellano; introducción histórica y temática; bibliografía*. Madrid, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Comillas, 1986, p.94.

6.- Cicerón, *De Oratore*, I,154-156. Otros ejercicios similares enumera en I,157-159.

1521⁷. En la misma Universidad de Alcalá, ya en 1539 encontramos unos *progymnasmata* o *exercitamenta*, compuestos por el joven profesor de Retórica, Juan Petreius, pero no ya procedentes de textos griegos⁸, sino que usa las *Suasorias* de Séneca padre⁹. En 1550 Antonio Lulio publicaba en Basilea sus *Progymnasmata rhetoricae*¹⁰, que, como demuestra Artaza, son fuertemente originales, con influencias claras de los clásicos latinos y de Hermógenes.

Pero los *Progymnasmata* de Aphthonio, ya en la traducción de Rodolfo Agrícola, ya en la del español Francisco Escobar, fueron sin duda los más usados en esa centuria, cuya vigencia y producción se acrecienta en la década de los cincuenta. En 1550 Andrés Portonaris imprime en Salamanca la traducción de Rodolfo Agrícola del Aphthonio. Dos años más tarde, 1552, en Valencia, Juan Mey imprime la traducción de Juan María Cataneo, con escolios de Juan Lorenzo Palmireno¹¹. Cuatro años después, Portonaris vuelve a publicar la traducción de Agrícola, pero esta vez con escolios del Brocense¹².

Por esos años, en 1558, se imprime en Barcelona una nueva traducción hecha por un español: Francisco Escobar¹³. Un discípulo suyo, que primero había estudiado en Salamanca y pasó a Barcelona interesado por las doctrinas de Escobar, Juan de Mal Lara, imprime en Sevilla otra edición con sus anotaciones en 1567¹⁴. En 1569 uno de los profesores de retórica de Alcalá, Alfonso de Torres, imprime su propio tratado¹⁵. Sabemos que también Pedro Simón Abril¹⁶ escribió un tratadillo, lo

-
- 7.- Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México, F.C.E., 1983, p. 159, nota 16: «Francisco de Vergara aparece en los registros de cuentas a partir del año 1521-22»
 - 8.- Sobre la presencia de los retóricos griegos menores en España, ver mi libro *La retórica en la España del Siglo de Oro*, próximo a aparecer en Salamanca, pp.55-57 y 69-83.
 - 9.- Juan Petreio, *Progymnasmata artis rhetoricae.. una cum annotationibus, in Senecae declamationes, controversiae et deliberativae*, Alcalá, 1539. B.Universidad de Granada, R/3969.
 - 10.- Antonio Lulio, *Progymnasmata rhetoricae*, Basilea, 1550. Ejemplar en la Biblioteca Nacional de París.
 - 11.- *Aphthonii Clarissii Rhetoris progymnasmata, Ioanne Maria Cataeno interprete... et scholiis illustrata per Ioannem Laurentium Palmyrenum Alcannizensem...* Joannis Mey Flandri, Valentiae, 1552. A. Gallego Barnés, *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el Studi General de Valencia*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1982, pp.49-50. da por desaparecido el ejemplar que se conservaba en la Biblioteca Episcopal de Teruel.
 - 12.- *Aphthonii, Progymnasmata*. R. Agrícola trad. Cum scholiis per F. Sanctius Brocensem; Salamanca, 1556. B.N. Madrid, R126153.
 - 13.- *Aphthonii, Idem*, Francisco Scobario Interprete, Barcelona, 1558. Ej. B.N.M.: R/25897.
 - 14.- Mal Lara, Juan de, *In Aphthonii progymnasmata scholia*. Hispali, 1567 (B.N.México R/885/APH.p.4/MAL): Mal Lara incluye un compendio en el que reduce a esquemas todo el contenido del tratadillo de Aphthonio.
 - 15.- Alfonso de Torres, *Exercitationes*, Alcalá, 1569. Uso ejemplar propio.
 - 16.- Para Pedro Simón Abril ver nota 35 del Cap.2º. También ver notas siguientes sobre otros *progymnasmata* españoles del siglo XVI.

mismo que Pedro Juan Núñez¹⁷. Y Juan de Guzmán a fines del siglo, desarrolla ya en castellano ejercicios de este tipo. Un jesuita de Medina del Campo publica también unos ejercicios retóricos: Bartolomé Bravo¹⁸. Y otro sevillano, el padre Juan Luis de la Cerda, profesor de retórica, publica dos gruesos volúmenes en 1598: uno con textos que sirven de modelos para descripciones de lugares, de tiempos y de personas¹⁹, el otro sobre diversos ejercicios de demostraciones, argumentaciones²⁰. Procedente de un manuscrito que recoge apuntes de estudiantes de jesuitas, probablemente de fines del XVI o principios del XVII he publicado hace años unas recomendaciones que servirían para cumplir uno de los ejercicios recomendados en la *Ratio*: «Las cosas que más frecuentemente describen los que predicán»²¹. Tenemos constancia de la presencia de estos ejercicios en Nueva España: En la Biblioteca Nacional de México hemos visto ejemplares de P.J. Núñez y de Mal Lara, y el jesuita Bernardino Llanos editó a principios del XVII, para uso de los estudiantes de los colegios de la Compañía, un tomito con varias partes (*Illustrium auctorum collectanea ad usum studiosae iuventutis facta*, México, 1604): arte epistólica, arte retórica, progymnasmata y arte poética. El tratado de arte retórica es el compendio de Cipriano Suárez, y los tratados de poética y arte epistolar pertenecen a Bartolomé Bravo²², pero los *progymnasmata* (p.95-167) son los de P. J. Núñez (cf. Ignacio Osorio Romero, *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1521-1767)*, México, U.N.A.M., 1980, pp.145-155).

Sin duda estos tratados estaban destinados primariamente a orientar al estudiante en la producción de textos en lenguas clásicas, pero secundariamente han ejercido no menor influencia en la producción de la literatura vernácula de los Siglos de Oro, y es éste, precisamente, el aspecto sobre el que quiero llamar la atención: yo misma he llegado a interesarme por estos textos desde la filología moderna, no desde la clásica. Porque a medida que iba tratando de descubrir las raíces de nuestra mejor literatura, fui comprobando, sin lugar a dudas, que tanto el arte retórica, como los ejercicios de que nos ocupamos, han ido generando las maravillas de la gran literatura en las lenguas vernáculas europeas anteriores al siglo XX.

Voy a intentar mostrar, en unas calas, la influencia que estos tratadillos han tenido en la formación de los escritores en lenguas vernáculas tomando dos ejemplos del de Alfonso de Torres, autor que distingue entre ejercitaciones gramaticales y retóricas. A las primeras corresponden: *fabula*,

17.- Pedro Juan Núñez, *Institutionum rhetoricarum libri quinque*, Barcelona, 1578. Hay edición de 1585 y de 1593, con enmiendas y modificaciones. El libro primero es un manual de ejercitaciones puesto que para Núñez el arte retórica se divide en cinco partes: «progymnasmata, status, inventio, elocutio et methodus prudentiae.» Ed. 1593, p.4. En esta edición el manual de ejercitaciones comprende las páginas 5-74. El autor, que había estudiado en París con Ramus, fue catedrático de retórica en Zaragoza, en Valencia y en Barcelona.

18.- Bartolomé Bravo, *Progymnasmata sive praexercitationes Oratoriae*, Pamplona, 1589.

19.- Melchor de la Cerda, *Apparatus latini sermonis per Topographiam, Chronographiam et Prosopographiam*, Sevilla, Rodrigo Cabrera, 1598.

20.- M. de la Cerda, *Usus et Exercitatio Demonstrationis*, Sevilla, Cabrera, 1598.

21.- En mi libro próximo, pp. 200-202.

22.- Joaquín Pascual ha preparado la edición, con excelente estudio introductorio, y traducción del *Ars Poetica* de B. Bravo.

sententia, chria, ethologia o ethopeia. Las propiamente retóricas son las diez restantes: *narratio, refutatio, confirmatio, locus communis, laus, vituperatio, comparatio, descriptio, thesis, legislatio*. Veamos un hecho: en el primer ejercicio gramatical, la fábula, Torres añade a las denominaciones dadas por Aphthonio - Sybarítica, Cilicia y Cypria - otra, la Milesia. Esta última nos es familiar porque según el «canónigo de Toledo» de *Don Quijote* es el género de fábula a la que pertenecen los libros de caballería²³. Esta denominación sigue vigente hasta las *Lecciones* de H.Blair, que las relaciona con el género que él llama «romance».

En cierto modo vinculado con el ejercicio de la fábula y la narración está uno de los que han ejercido mayor influencia desde el último tercio del siglo XVI: la descripción, y dentro de ella, la de personas. Todos conocemos el hecho de que Geoffroy de Vinsauf²⁴ presenta los patrones para la descripción del retrato femenino, y también sabemos que esta técnica no procede de ningún modo de las retóricas clásicas. Para Cicerón, la *Rhetorica ad Herennium* y Quintiliano, hay dos modos de presentar a las personas: en una *notatio*, cuando se pinta a un vicioso, por ejemplo a un avaro, y cuando se pinta a alguien por medio de sus «circunstancias»: según estas once circunstancias, dentro del apartado «naturaleza», en los bienes de fortuna, se pueden mencionar los del cuerpo, pero sin que exista ninguna técnica descriptiva. Los medievalistas, como Faral, se han sorprendido de la aparición de una técnica de presentar los retratos empezando por el pelo, y siguiendo en forma descendente por frente, ojos, etc. Precisamente esta técnica parece tener su origen en los *progymnasmata*: podía preceptuarse tanto en la descripción como en la fábula o en la narración. Sobre esto Aphthonio dice algo: «Describentes vero personas, a summis ad ima usque ire oportebit, id est a capite ad pedes»²⁵. Casi puntualmente coincide el texto de Torres: «si personam descripseris, a summis ad ima progrediaris, id est, a capite ad pedes»²⁶.

Pero de esta pequeña semilla, en los ejercicios de Torres, se desarrolla un árbol interesantísimo:

[...] personarum descriptio, quam prosopographiam appellant, fit, cum depingis personam amantis, luxuriosi, avari, voracis, temulenti, somniculosi, invidi, sycophantae, parasiti, lenonis, gar[r]uli, aut gloriosi ostentatoris.²⁷

Como vemos se trata de pintar viciosos, -enamorado, lujuriosos, avaros, glotonos, borrachos, indolentes, envidiosos, impostores, parásitos, rufianes, charlatanes o fanfarrones-²⁸ casi se podría decir

23.- M.de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, 1605, Cap.XLVII.

24.- Geoffroy de Vinsauf, *Poetria Nova*, en E. Faral, *Les artes poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, París, 1924. pp.197-262. Traducción inglesa de Jane B. Kopp, en James J. Murphy, ed., *Three Medieval Rhetorical Arts*, Berkeley, University of California Press, 1971, pp. 29-108.

25.- Ed. Portonaris, 1550, f.17r.

26.- A. de Torres, *Exercitationes*, f.126V.

27.- *Idem*, f.125r.

28.- Esto procede de las *notationes* o etopeyas del *Ad Herennium*, IV,51.

que son todas las «figuras» que constituyen las *Capitulaciones de la vida de Corte, y oficios entretenidos en ella* de Quevedo. Pero con esto no basta, porque lo que resulta el complemento perfecto de esta lista de personas que se han de describir es lo que Torres dice un poco más adelante:

De personis, ut si dixeris: totus animo et corpore monstrum est: nam quamcunque vel animi vel corporis partem contempleris, monstrum reperies. Ingenium excute, prodigium invenies, mores expende, vitam scrutare, omnia monstrosa comperies: oculos, os, vultum,²⁹

Buscar las singularidades en todo, tanto en el cuerpo como en el alma. Más adelante presenta la descripción del hombre criminal: «oculi truces et facies foeda cicatrice deformata [...] iam vero dentes putidi et graviter olens spiritus»³⁰ (ojos feroces, y la cara toda horrible deformada por una cicatriz, [...] los dientes podridos y el aliento infecto). Hay un texto de los *Rhetoricae prolegomena* de Palmireno³¹ en esta línea de descripciones burlescas que, aunque lleva título en latín, está en lengua vernácula:

Descriptio de formis foemina a divisione totius in partes

Tiene la cabeza muy poblada de ganado, los ojos tan grandes como castañas, melosos y cegajosos, sin pestaña alguna en sus párpados, la nariz remachada, los bezos salidos, y podridos los dientes y aserrados de haver nascido temprano, el cuello mas descarnado que bestia muerta, los pechos angostos y secos, las tetas como badazas, las espaldas como trillos, el cuerpo al revés, corcobado, y ochavado, crecido de la cintura, contraecha de un lado, encaramado el ombligo, los muslos fragurados³², hinchadas las pantorrillas y añudados los pies.³³

De estos retratos grotescos que comienzan describiendo por la cabeza y acaban por los pies hay unos cuantos en nuestra literatura áurea en lengua española: los más conocidos son el del licenciado Cabra en el *Buscón* de Quevedo, y los de Maritornes o de Clara Perlerina en el *Quijote*;³⁴ no hay más que matices graduales: son ejercicios de descripción, en los que se habrán ejercitado sus autores tantas veces. Por esto no puede admirarnos el que un Quevedo todas esas obras las considerara en su madurez «juguetes de la niñez»³⁵ al fin ejercicios de *progymnasmata* de los que se hacían en el colegio.

Luisa LÓPEZ GRIGERA
Universidad de Michigan

29.- *Idem*, 126v-127r.

30.- *Idem*, f.127v-128r.

31.- L. Palmireno, *Rhetoricae prolegomena*, Valencia, 1567.

32.- «fragurados» podría ser frangurados. Fractura y fracturados eran en esos días neologismos procedentes de *frango*; podía venir del primitivo *frago*, del que viene fragilis.

33.- J.Lorenzo Palmireno, *Rhetoricae prolegomena*, Valencia, Juan Mey, 1567. p.68.

34.- Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Juventud, 1965. El retrato de Maritornes en I, Cap. XVI, p.143; el de Clara Perlerina en II, Cap.XLVII, p.876.

35.- Francisco de Quevedo, *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1631. En esta obra recoge *Los Sueños*, y algunas otros textos burlescos y satíricos. De este retrato satírico en Quevedo me ocupo en un trabajo inédito, leído hace algunos años en la Universidad de Texas, en Austin.

FRAY LUIS DE GRANADA Y LOS GÉNEROS RETÓRICOS

En la presente comunicación, nos proponemos realizar un breve análisis de la teoría retórica de Fray Luis de Granada centrándonos en unos aspectos muy concretos, cuales son, de una parte, su postura ante la problemática de la posible escisión o asimilación de la retórica profana -valga la expresión- por parte de la retórica eclesiástica; de otro lado, esbozaremos un estudio, siempre susceptible de ampliación y discusión de su propia teoría de los *genera Rhetorices*.

En cuanto al texto manejado, hemos citado siempre por la edición príncipe de la *Ecclesiastica Rhetorica*¹ (Lisboa, 1576), uno de cuyos ejemplares obra en los fondos documentales de la Biblioteca General de la Universidad de Granada. Advertiremos que hemos respetado la puntuación y la ortografía originales y que nuestra única corrección al texto manejado ha sido la sustitución de las abreviaturas que pueblan determinados pasajes por su palabra original correspondiente.

Ya desde que el Cristianismo comenzó su expansión a lo largo y ancho del Imperio, sus teóricos comprendieron la necesidad de elaborar un sistema educativo en el que tuviera cabida, como componente importante, la vertiente del adoctrinamiento de los fieles reunidos en auditorio, esto es, necesitaban unos planteamientos que dieran al futuro sacerdote la técnica para atraerse a sus oyentes.

1.- Luis de Granada, O.P., *Ecclesiasticæ Rhetoricæ siue de ratione concionandi libri sex*, Olyssippone, Antonius Riberius, 1576. En adelante, citamos con la abreviatura *eccl. rhet.* seguida del número de libro, número de capítulo y número de página de esta edición.

Superados los primeros siglos², que se centraron sobre todo en la elaboración de un sistema teológico-religioso lo suficientemente compacto, tanto para hacer frente a los ataques de otros pensadores no cristianos como para cimentar una ortodoxia, encontramos en Agustín de Hipona un primer intento de formalizar las reglas del orador cristiano al emitir su mensaje. Sin embargo, todas las centurias subsiguientes hasta el siglo XIII registraron un huerio interés por la construcción de una retórica específicamente cristiana: excepción hecha del mencionado Agustín, y de otros como Gregorio Magno, Rabano Mauro y Guiberto de Nogent, pocos son los que estudian la Retórica, y menos los que se dedican a la del púlpito, entre otras cosas porque la esencia del adoctrinamiento eclesiástico radicaba en el comentario de la lectura evangélica, es decir, se fundamentaba en la homilía más que en el discurso impresionante cuya necesidad comenzó a hacerse sentir, y no parece que por casualidad, en fechas próximas a las de la consolidación del sistema universitario.

En el siglo XIII, por contra, asistimos a una auténtica floración de la teoría retórica eclesiástica, floración que tiene su punto de partida en el *De modo prædicandi* de Alejandro de Ashby, así como en la *Summa de arte prædicandi* de Tomás de Salisbury, manuales típicos en los que se centra la atención más en la temática del discurso que en el plano estrictamente formal, y que llevan ya explícita la formulación de una teoría retórica del discurso eclesiástico, aun cuando no asignan todavía un nombre específico a la prédica, considerada ésta como otro *genus* oratorio de la misma importancia que los clásicos.

Tal tarea sería abordada por el alemán Philip Melanchton -uno de los principales sustentos ideológicos de Lutero- con sus *Elementa Rhetorices* y su *De officiis concionatoris*, obras en las que se nos habla de tres géneros propios de la prédica: el *genus epitrepticum*, que exhorta a la fe, el *genus paræneticum* que exhorta a la bondad, y el *genus didascalicum* que tiene por objetivo la enseñanza de la doctrina verdadera.³

En 1543, el *De sacris concionibus recte formandis*, de Alfonso Zorrilla, introduce por vez primera estas ideas nuevas de Melanchton en España, y habla de un *genus didacticum*, un *genus*

2.- Para un pormenorizado análisis de la retórica de este período, vid. James Jerome, Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1974, capítulos I y II de la primera parte. Hay traducción al español.

3.- Cf. Philip, Melanchton, *Elementa Rhetorices libri duo*, cols. 417 - 506 apud Carolus Gottlieb, Bretschneider, *Philippi Melanchtonis Opera que supersunt omnia*, Halis Saxonum, 1846, vol. XIII, col. 421: "Ego addendum censeo διδασκαλικὸν genus, quod etsi ad dialecticam pertinet, tamen, ubi negotiorum genera recensentur, non est prætermittendum, præsertim, cum hoc tempore vel maximum usum in Ecclesiis habeat, ubi non tantum suasoriae conciones habendae sunt, sed multo saepius homines dialecticorum more, de dogmatibus religionis docendi sunt, ut ea perfecte cognoscere possint."

demonstratiuum y un *genus deliberatiuum* y, como de pasada, de un cuarto *genus* que no recibe un nombre, pero que parece ser la homilía, entendiéndola como explicación informal de una lectura de un texto sagrado.

La siguiente obra que se publicará en el ámbito de la intelectualidad española admitiendo ya sin problemas la existencia de una retórica propia de la Iglesia -pero sin menoscabar la importancia de la oratoria civil- será publicada en Lisboa, en 1576: nos referimos a la *Ecclesiastica Rhetorica* de Fray Luis de Granada, de la que hemos seleccionado para estudio los seis primeros capítulos del libro cuarto, ya que en ellos se expone una interesante estructuración de los géneros oratorios dentro del marco general de la Retórica.

De entrada, vemos que nuestro autor no rechaza taxativamente la coexistencia de una retórica civil y una retórica eclesiástica; antes al contrario, Fray Luis deja bien sentado que en la Retórica se pueden distinguir cuatro géneros, de los cuales hay uno (el *genus iudiciale*) que sólo pertenece a la esfera de lo civil, uno (el *genus didascalicum*) que tiene por ámbito exclusivo de actuación el púlpito, y dos (el *genus deliberatiuum* y el *genus demonstratiuum*) con capacidad para actuar en una y otra esferas de la actividad oratoria:

«Nunc doctrinæ ordo exigere uidetur, ut ad singulares concionum species tractandas descendamus, et quid unaquæque earum desideret, quidquid Ecclesiastes supra Oratorem addat, explicemus. Diximus autem, ex Aristotelis et Ciceronis sententia, Rhetoricæ artis materiam in triplici causarum genere uersari, iudiciali, deliberatiuo, ac demonstratiuo [...] Additum est his didascalicum seu dialecticum genus ab iis, qui latius hoc causæ genus patere uolunt, ut non tantum finitam complectatur quæstionem, sed ad infinitam etiam extendatur [...] Ex his autem quatuor [sic] generibus, iudiciale ab instituto nostro excludendum esse superius diximus; reliqua uero tria, quoniam proposito nostro magis conueniunt, sigillatim a nobis tractanda sunt.»⁴

Encontramos, pues, una estructura general, la Retórica, en la que se distinguen cuatro géneros, cada uno dotado de su propia finalidad específica: se trata, no ya sólo de convencer, deleitar y conmover, tal como lo formulara la preceptiva clásica⁵, sino de otra función adyacente que cobra carácter primordial en el *genus didascalicum*, la de enseñar.

Esta estructura general, no obstante, está limitada por las circunstancias del discurso y, hasta cierto punto, por su finalidad; en efecto, desde el propio título de la obra ha acotado Fray Luis su campo de estudio, que se circunscribe a la *Ecclesiastica Rhetorica siue de ratio concionandi*. En otras palabras, el autor no pretende hablar en general de la Retórica como sistema, sino sólo de aquella parte que afecta directamente a la formación del predicador.

4.- *Eccl. rhet.*, 4, 1, 150-1.

5.- *Cf. Quint. inst.* 12, 10, 59.

Partiendo de la premisa implícita de que el orador eclesiástico no necesita convencer a los fieles acerca de la bondad de una religión que se les impone desde el nacimiento, la Retórica de la Iglesia centrará su atención en las funciones del deleitar y el conmover y, sobre todo, en esa forma de persuasión directa y no discutible que es la prédica. Consecuentemente, y toda vez que al auditorio no se le propone una disyuntiva en la que está obligado a elegir, fuerza es reformar los planteamientos de la Retórica eclesiástica, en cuyo ámbito de actuación no tiene cabida en *genus iudiciale*, por motivos evidentes, ni tampoco, si hubiéramos de atenernos a la letra de la doctrina clásica, el *genus deliberatiuum*.

Es curioso observar cómo se elimina el género judicial del ámbito de la oratoria sagrada, no porque se considere como algo inexistente este *genus*, sino porque no se adapta a los propósitos teóricos del autor:

«[...] iudiciale ab instituto nostro excludendum esse superius diximus; reliqua uero tria, quoniam proposito nostro magis conueniunt, sigillatim a nobis tractanda sunt.»⁶

pero más curioso aún es de observar el mecanismo que, ya desde el propio Erasmo de Rotterdam, se desarrolla para justificar la inclusión de la prédica en el *genus deliberatiuum*; al adquirir rango de *quæstio finita* todo el cuerpo de enseñanzas morales y dogmáticas de la Iglesia, se crea, para el moderno observador, una aparente escisión entre dos posturas contrapuestas: el bien y el mal, la ortodoxia y la herejía. A partir de ellas, se propone al auditorio la elección entre ambos cursos de acción, tomados como futuribles cuya adopción incumbe a la propia comunidad. En otras palabras, la disyuntiva entre seguir o no la ortodoxia cristiana -ya se considere como tal la romana o la luterana- se sitúa, desde la perspectiva eclesiástica, en el mismo nivel de actuación que, desde la perspectiva clásica, la decisión sobre si emprender o no los atenienses una campaña en tierras de Sicilia, pongamos por caso.

En llegando a este punto, el teórico deberá plantearse si no convendría proceder a una escisión de la retórica eclesiástica respecto de la civil, toda vez que existen unas razones que lo justificarían por completo *en el plano del contenido*. No obstante, el que no existan esas diferencias *en el plano de la forma* hace prevalecer la idea de que lo que precisamente configura un género no es tanto lo que transmita cuanto qué criterios estructurales sigue para transmitirlo.

6.- *Eccl. rhet.*, 4, 1, 151.

Nuestro autor privilegia los criterios formales, de modo y manera que encontramos dos tipos de retórica, civil y eclesiástica. Ahora bien, ¿cómo podemos conciliar esta división con una teoría que define cuatro géneros de los que dos tienen cabida tanto en uno como en el otro tipo de actividad retórica?

Según deducimos de los capítulos que hemos analizado en el libro cuarto, el *genus* es una superestructura formal situada en un primer nivel de la Retórica, esto es, podemos decir que, si la una es una estructura, un sistema, el otro es una unidad perteneciente al sistema entero y, en buena lógica, común a todos los elementos jerárquicamente inferiores.

Y, siguiendo con el razonamiento, no habría inconveniente en admitir que las retóricas específicas -la civil y la eclesiástica- son subsistemas situados en un segundo nivel, más próximo a la concreción, y que admiten ser distribuidos atendiendo a una serie de unidades propias, a las que parece estar Fray Luis de Granada haciendo referencia cuando habla de los *modi*:

«His perfectæ orationis partis explicatis, reliquum est, ut ad peculiare concionandi modos tractandos descendamus [...]»⁷

La interrelación de géneros y modos, cuya mutua integración en una estructura formula el texto de una manera explícita, puede verse funcionando ya en los encabezamientos de los capítulos segundo a sexto:

II De primo concionandi modo in genere suasorio.

III De secundo concionandi modo in genere demonstratiuo, qui Sanctorum festis et laudibus deseruit.

IV Tertius concionandi modus, qui lectionis Euangelicæ narrationem continet.

V Quartus concionandi modus, ex superioribus mixtus.

VI De genere concionis Didascalico.

De inmediato, con sólo leer los encabezamientos, notamos que:

1. La relación *genus / modus* funciona perfectamente en los dos primeros casos.
2. Los modos tercero y cuarto no están puestos en correspondencia explícita con ningún género.
3. El *genus didascalicum* parece más una unidad del segundo nivel que una del primero, esto es, más un *modus* que un *genus*.

7.- *Eccl. rhet.*, 4, 2, 165.

El primer punto se presta a poca discusión, vistos los razonamientos que hasta aquí hemos expuesto: se nos habla de un *genus suasorium* y de un *genus Demonstratiuum* a los que corresponden respectivos *modi concionandi* o, lo que es igual, se nos definen unidades del segundo nivel por la situación que cada una ocupa dentro de su correspondiente unidad del primer nivel.

Más compleja de analizar es la cuestión de la integración de los modos tercero y cuarto en un *genus* específico, ya que tendremos que confiar en la mera deducción vigilando siempre para no dejarnos llevar por opiniones fáciles y peticiones de principios. Lo primero de todo, en consecuencia, será observar las definiciones que Fray Luis nos proporciona:

«Est etiam tertius concionandi modus, idemque in usu frequentissimus, qui in Euangelicæ lectionis explanatione uersatur.»⁸

A tenor de esta definición, parece que nuestro autor está hablando de la homilía, *modus* que, en la más pura teoría, tendría que ser estudiado dentro del *genus suasorium*, ya que antes se nos había dicho:

«His perfectæ orationis partis explicatis, reliquum est, ut ad peculiare concionandi modos tractandos descendamus: atque in primis suasorium ac dissuasorium, quos sub deliberatiuo genere comprehendendi superius diximus. Hoc enim genus adeo concionatoris proprium est, ut in omnibus concionibus (*siue quæ de Sanctis, siue quæ de redemptionis nostræ beneficiis habentur, siue quæ in explanatione Euangeliorum, cæterorumque sacrorum librorum uersantur*) hunc nobis scopum et in tota concione, et singulis eius partibus proponere debeamus [...]»⁹

De acuerdo con esto, el «género» homilético se incluye dentro del *genus deliberatiuum* sin grandes dificultades; ahora bien, lo que llama la atención es precisamente que, estando como está la homilía definida por alusión dentro del susodicho género, no sólo se le atribuye su propio «status» de modo, sino que incluso se presenta alejada del lugar que le correspondería, que sería la calificación de *secundus modus*, teniendo en cuenta su vinculación con el mismo género al que responde el modo primero.

En la base de tal separación se halla, creemos, un simple criterio de frecuencia: no se percibe una diferencia especial, ni en el fondo ni en la forma, respecto del *primus concionandi modus*, pero sí que existe la necesidad de independizar el acto de la homilía respecto de las demás modalidades de la oratoria eclesiástica, ya que se entiende como algo diferenciado de ellas. En este punto, la introducción del criterio de frecuencia tiene la ventaja de que permite proceder a esa deseada separación, pero

8.- *Eccl. rhet.*, 4, 4, 178.

9.- *Eccl. rhet.*, 4, 2, 165.

también el inconveniente de que rompe el esquema diacrítico que estaba aplicando el autor: no se caracteriza este *modus* porque exhorte, persuada o enseñe, sino porque es *in usu frequentissimus*. No advertimos, en suma, un basamento teórico claro que justifique la mención autónoma de este *tertius concionandi modus*.

Distinto es el caso del *quartus concionandi modus*, del que se nos dice algo más abajo:

«Est autem quartus concionandi modus ex his, quæ diximus, temperatus [...], cuius sunt duæ præcipuæ partes, quorum altera Euangelicæ lectionis explanatione continet, altera in hoc genere Suasorio, uel Dissuasorio uersatur [...]»¹⁰

Como *modus*, parece claro que el autor lo considera un híbrido del primero y del tercero, de la exhortación y de la explicación. El problema sigue estando en su adscripción a un *genus*, y aun esto parece ya más claro si nos basamos en lo hasta ahora visto; en efecto, el autor nos sitúa este cuarto modo a caballo entre el primero, que explícitamente se hace entrar en la órbita del *genus deliberatiuum*, y el tercero, que es el que acabamos de demostrar que también pertenece al mencionado género.

Ahora bien, hemos explicado la integración de los modos tercero y cuarto en el *genus deliberatiuum*, pero no la razón de su separación como modos independientes, y que es perfectamente deducible: caracteriza a ambos, en oposición al resto de las variedades de la retórica eclesiástica, el que toman como primera parte de sus desarrollos la explicación de una lectura, seguida o no por una exhortación; es decir, están definidos en función de un contexto muy específico que les impone extrínsecamente tanto el momento de su realización (el sermón, homilía o prédica que sigue a las lecturas en la Misa) como una de sus partes (la lectura misma). En cambio, los *modi* primero y segundo están, en este sentido, menos caracterizados, ya que responden a tipos de discurso menos predeterminados en el tiempo y en el espacio.

La última cuestión que abordaremos será la de la situación del llamado *genus didascalicum* dentro del esquema general que hemos intentado esbozar. Como más arriba dijimos, Fray Luis habla de cuatro géneros dentro de la Retórica, uno de los cuales es el didascálico o didáctico. De él se nos dan dos definiciones complementarias, una en el capítulo primero y otra en el capítulo sexto:

«Additum est his didascalicum seu dialecticum genus ab iis qui latius hoc causæ genus patere uolunt, ut non tantum finitam complectatur quæstionem, sed ad infinitam etiam extendatur, et ad quamcumque rem positam, de qua disseri, uia et ratione possit [...] Huius autem generis finis cognitio est.»¹¹

10.- *Eccl. rhet.*, 4, 5, 183.

11.- *Eccl. rhet.*, 4, 1, 150.

«Est et aliud concionum genus, quod Didascalicum appellant, quod docendi gratia magis quam mouendi adhibetur. Occurrere tamen aliquando ex singulari aliqua ratione potest (præsertim in aliquibus concionis partibus, quæ hoc exigunt) cum populus non solum mouendus, sed etiam docendus est. Id uero est, cum alicuius rei plenam notitiam atque scientiam tradere uolumus.»¹²

Combinando los datos que nos proporcionan ambos textos, tenemos que:

1. Primero llama *genus* al didascálico y lo equipara con los tres clásicos al situarlo en el mismo nivel, pero luego lo define nuestro autor como *concionum genus*, con lo que lo convierte, aparentemente, en una unidad del segundo nivel.

2. Se sitúa el *genus didascalicum* en el ámbito de la *quæstio infinita* más que en el de la *quæstio finita*.

3. Su finalidad es el conocimiento, la docencia, antes que la persuasión.

Nos hacemos, en consecuencia, la siguiente pregunta: ¿es el didascálico un *genus* oratorio propiamente dicho? Pensamos nosotros que en el texto de Fray Luis se produce una cierta ambigüedad derivada del uso doble que del vocablo *genus* se hace: se nos habla, verbigracia, de un *genus deliberatiuum*, dentro del cual se hallan insertos un *genus suasorium* y un *genus dissuasorium*, que son claramente unidades menores y subordinadas del primero. No hay uniformidad de criterio en el uso del término mencionado, lo cual redundo, a no dudarlo, en perjuicio de la buena estructuración del sistema. No obstante, podemos advertir que, en ambos usos, el ámbito del *genus* sigue siendo el primer nivel (hay un *genus suasorium* con una modalidad eclesiástica y con una modalidad civil) y que, significativamente, las ocasiones en las que nuestro autor usa esa doble acepción del *genus*, siempre es cuando se refiere a una unidad del primer nivel que, a su vez, puede descomponerse en otras menores, también del primer nivel, relacionadas con modalidades especiales, pero nunca duplica la valencia semántica del *genus* cuando está hablando del género judicial ni del didascálico, que son aquellos que no tienen modalidades propias.

Por otra parte, la situación del *genus didascalicum* es perfectamente paralela a la del *genus iudiciale*: si uno tiene un ámbito circunscrito a la actividad oratoria eclesiástica, lo propio ocurre con el otro, que atañe sobre todo a la retórica que hemos dado en llamar civil. Sería, desde luego, muy fácil cercenar el sistema postulando que los dos géneros que acabamos de nombrar no son tales, sino modalidades, pero ¿modalidades de qué?

Otra vía más correcta es la que consiste en pensar que toda la cuestión se reduce a que, como ni el género judicial ni el género didascálico poseen modalidades propias, ellos mismos son sus propios

12.- *Eccl. rhet.*, 4, 6, 185.

modi, de tal manera que, al no ser necesaria la distinción, se extiende, aun a riesgo de caer en la impropiedad, el término del primer nivel (*genus*) a la esfera del término del segundo nivel (*modus*). No se produce, en consecuencia, un trasvase de unidades, como a primera vista parecía, sino una neutralización en la que el apelativo del término general sustituye al del término particular.

Ahora bien, ¿por qué incluir un cuarto *genus* en el esquema clásico de la Retórica? Se advierte aquí que el motivo está en la propia definición de tal género, que utiliza como materia de la argumentación la *quæstio infinita* directamente, en lugar de proceder como en los restantes géneros, que basan el desarrollo de la *quæstio finita* en los tópicos pertenecientes a la *infinita* en la que está encuadrada: en la preceptiva clásica, por ejemplo, la forma de argumentar si el hombre tal es culpable de una muerte que perpetró bajo los efectos del alcohol es retrotraerse a la cuestión general de si la ebriedad constituye una circunstancia atenuante de la calificación del delito; en el género didascálico, por su parte, nunca se discuten cuestiones particulares, sino de índole general, de donde su separación de los demás *genera* y su aproximación al terreno de la Filosofía, de la que está lejana si se atiende a los criterios formales, pero no en lo referente al contenido. Ésta es, no obstante, materia para discusiones que excederían con creces los límites de la comunicación que aquí presentamos.

Manuel LÓPEZ MUÑOZ
Universidad de Granada

TRADICIÓN Y NOVEDAD EN LA TEORÍA GRAMATICAL RENACENTISTA: EL ABLATIVO ABSOLUTO

Las líneas maestras de la historia de la lingüística occidental se han trazado ya, sin duda. Las últimas décadas, sobre todo, han sido testigo de obras importantes que abordan este tema, bien de forma global, como el trabajo de Robins¹, o más particular sobre algún periodo determinado, como los de Bursill-Hall, Padley o Percival². Sin embargo quedan todavía multitud de puntos opacos que continuamente denuncian los estudiosos debido, sin duda, a que, por un lado es una disciplina relativamente nueva y, por otro, a las dificultades que presenta la investigación de determinados periodos teniendo en cuenta la inaccesibilidad de muchos de los textos.

Una de las etapas más significativas en el devenir de las teorías lingüísticas es la renacentista. Se trata de un periodo decisivo en algunos aspectos, como es bien sabido, para el desarrollo posterior, para los caminos que se irán abriendo en el futuro.

El Renacimiento gramatical tiene su peculiaridad y no le son aplicables muchos de los tópicos que conciernen a otras disciplinas científicas, pero para poder perfilar los distintos matices que componen esa singularidad en toda su extensión queda aún mucho camino por recorrer. La opinión más difundida aplicada a las artes y a la erudición en general es la de que en este periodo se produce una vuelta a las fuentes clásicas, que se convierten en modelo único de inspiración —de ahí su nombre. Hay

1.- *Breve historia de la lingüística*, Madrid 1980².

2.- G.L. Bursill-Hall, *Speculative Grammars of the Middle Ages*, The Hague-Paris 1971; G. A. Padley, *Grammatical theory in Western Europe 1500-1700: The Latin tradition*, Cambridge 1976; W.K. Percival, "The grammatical tradition and the rise of the vernaculars", *Historiography of Linguistics. Current Trends in Linguistics* (ed. T.A. Sebeok), The Hague 1975, pp. 231-75.

que decir que los primeros en formular esas intenciones fueron los propios humanistas: los hombres de letras de este periodo critican con ardor la etapa anterior y especialmente filólogos y gramáticos, como bien recoge la obra ya clásica de F. Rico³. Pues bien, si esto es cierto en algunos aspectos importantes requiere, no obstante, muchos matices. El desconocimiento, o el conocimiento parcial de la producción gramatical de la etapa anterior induce a muchos errores. En realidad la labor renacentista en este campo por sí sola nada nos dice; sólo empieza a resultarnos más clara cuando la ponemos en relación con la herencia **total** recibida, no sólo con el periodo romano. El conocimiento cada vez mayor de los logros de los inmediatos antecesores de los humanistas, a pesar del menosprecio de que fueron objeto, ha llevado a algunos autores a plantear la cuestión de si el Renacimiento gramatical supone realmente una rebelión o, por el contrario, no es más que una natural evolución del periodo inmediatamente anterior⁴.

Dicho esto, el propósito de este trabajo es el de observar la trayectoria de la descripción de un fenómeno puntual: el ablativo absoluto (en la medida de lo posible teniendo en cuenta el estado actual de nuestra documentación) para, finalmente, estar en condiciones de reseñar cuál es en realidad la verdadera aportación renacentista, deslindando lo que pertenece a la herencia gramatical recibida. Estimamos que constituye un capítulo dentro de la sintaxis del pasado con entidad suficiente como para realizar este tipo de investigación, profundizando en sus orígenes y desarrollo y comprobando lo que hay de tradición y lo que hay de novedad en la etapa que nos interesa.

En los siglos renacentistas se utilizó ya la cómoda etiqueta de *ablativus absolutus* para designar el sintagma en cuestión; pero también dentro del Renacimiento tuvo sus detractores, como en seguida veremos. Este es el panorama que podemos descubrir a partir de algunas de las obras más representativas de este periodo.

Bajo la denominación de *ablativus absolutus* (o *participium absolutum*) se suele incluir el sintagma cuyos constituyentes esenciales son un nombre y un verbo en participio (*Augusto regnante*); o un pronombre y un participio (*me vivente*); o dos nombres sin ningún participio (*Cicerone consule*)⁵.

Se indica que estas construcciones se resuelven (*resolvuntur, explicantur*) en otras de sentido semejante introducidas por *dum, donec, cum, postquam, quoniam...*, con las que alternan:

-
- 3.- Nebrija frente a los bárbaros. *El canon de gramáticos nefastos en las polémicas del humanismo*, Salamanca 1978.
 - 4.- W.K. Percival, "Renaissance grammar: rebellion or evolution?", *Interrogativi dell'umanesimo*, Firenze 1976, pp. 73-91. Existen otros trabajos con esta misma orientación, como el del propio Percival "Renaissance linguistics: the old and the new", *Studies in the history of western linguistics in honour of R.H. Robins* (ed. T. Bynon-F.R. Palmer), Cambridge 1986, pp. 56-68; o el de C. Codoñer, "Las *Introductiones Latinae* de Nebrija: tradición e innovación", *Academia literaria renacentista III. Nebrija*, Salamanca 1983, pp. 105-22.
 - 5.- Esta relación corresponde a la de Nebrija (*Intr. lat., Salmanticae* 1481). Otros gramáticos explican que en el último tipo hay elipsis del participio *ente*, procedimiento que permite aumentar las clases a cinco (p. ej. Despauterius, *Comment. Gramm.*, Parisiis 1537, pp. 348-9).

Participium absolute in quo casu ponitur? in septimo, si reperit, ut 'studendo io grecco et hebraico, tu andavi a solazzo', 'studente me graecis, ac iudaicis litteris, tu deambulabas'. i. 'dum' uel 'donec ego studebam' (A. Manutius, Inst. gramm., f.92v).

Para la mayoría de los gramáticos expresa la *consequentia* o *sequela*, de ahí que se le conozca también con la denominación de *ablativus in consequentia*, según nos explica Manucio:

Quare etiam hic septimus casus appellatus est a nonnullis ablativus in consequentia? Quia necessario huiusmodi ablativus consequi aliquid debet, ut 'sole oriente, fit dies' .i. 'solis ortum sequitur dies' (ibid.).

La *consequentia* indica que el proceso expresado por el verbo personal sigue al que expresa el ablativo absoluto:

Dicitur ablativus sequelae siue consequentiae: quia aliquid ex altero denotatur sequi: ut 'sole lucente euanescit tenebrae' (I. Despauterius, Comment. gramm., p. 348).

Ambos son complementarios, sin uno u otro el sentido de la oración no sería completo:

Est autem designare consequentiam (ut hoc puerorum gratiam addamus) ita in oratione poni, ut nihil plenum, aut integrum intelligatur, sed ad perfectionem sententiae amplius aliquid expectetur (Ph. Melanchthon, Maior gramm., p. 434).

El concepto que encierra el término absoluto queda asimismo explicado con claridad: significa «no regido»:

Quoties due orationes nominatiui et uerbi sic se habent: ut alteri apponatur talis particula 'Dum, quando, postquam', etc. lepide priorem mutamus in duos ablativos qui non reguntur: sed absolute ponuntur in designatione sequelae: ut pro 'Dum magister legit, discipuli scribunt', eleganter dicitur 'Magistro legente, discipuli scribunt' (Desp., ibid.).⁶

Desde el punto de vista puramente gramatical son, pues, independientes del resto de la frase: [...] *hi ablatiui non reguntur: quia sequenti uerbo non adhaerent, nec ipsum declarant (ibid.).*

Por lo que se refiere al término *regere* es entendido unánimemente como la exigencia necesaria de un caso determinado frente a otros: *Regere est*, en palabras de Despauterius, *certum casum exigere, nihil de casu natura amittentem (ibid., p. 186)*. Por consiguiente *carere rectore* es tanto como ser independiente o absoluto.

6.- Obsérvese que, a juicio de este autor, la construcción absoluta es estilísticamente preferible (*lepide, eleganter*) a las posibles resoluciones a las que dé objeto.

El uso del ablativo absoluto tiene una única restricción desde Valla⁷: la reaparición del sujeto del ablativo en el resto del enunciado, en cuyo caso debe usarse el participio concertado (obsérvese que esta regla escolar pone en cuestión un ejemplo presentado por el propio Prisciano)⁸:

Dicimus Latine, 'Me legente proficio'? Vix: licet Priscianus afferat recte dici: quia sic nullum Latinum reperitur loqui: sed sic, 'Legens proficio' (Desp., ibid., p. 349).⁹

No obstante, se nos advierte que la regla que ampara este principio es exclusivamente de elegancia, ya que los propios autores la infringen¹⁰:

Obseruaturne semper haec regula? Non; quia elegantiae regula est, non Latinitatis, (ibid.) (Se acompañan ejemplos que amparan esta afirmación).

Todas estas normas de carácter escolar comienzan a debilitarse entrado el siglo XVI¹¹. Linacro insiste más en el plano semántico que en el gramatical. Para él el *ablativus consequentiae* es una construcción *propria* del participio que puede resolverse en diversas oraciones con partícula (*cum, dum, si, quanquam, quanvis, postquam*, etc.). Por su parte Petrus Ramus las omite y se conforma con indicar que lo que «vulgarmente» se denomina ablativo absoluto es una oración temporal:

Ad hanc temporis syntaxim pertinet absolutus ablativus qui vulgo dicitur. i. 'Regnante Tarquino Superbo Pythagoras in Italiam uenit' (Gramm., p. 153).

En la gramática escolar del Brocense, las *Institutiones*, se dice prácticamente lo mismo pero lo que para Ramus era una denominación «vulgar» para el Brocense es decididamente «falsa» (*Inst.*, f.24r). Sin embargo la verdadera crítica al fundamento del ablativo se encuentra en la *Minerva, opus*

7.- Según las palabras de Despauterius: [...] *regula Vallae est "Quoties duorum verborum est idem suppositum, siue nominatiuus: prius verbum melius in participium vertitur, nisi esset verbum substantiuum: quod cum participio elegantius omittetur, (Comment. gramm., p. 349).*

8.- Prisc., *gramm.*, III, p. 119.

9.- En la misma idea se encuentra p. ej. A. Saturnio: *Participijs autem septimo in casu absolutis tum utemur, cum alia supposita secundarijs uerbis, alia principalibus contigerit. Quod genus Vergilianum illud, "Conscendi nauibus aequor, Matre dea monstrante uiam". Ecce hic tibi aliud suppositum est Aeneas, qui conscendit: aliud Venus quae monstrabat, (Merc. mai., VI, 9, p. 284).*

10.- Algunas de las apreciaciones de los humanistas como la presente todavía son objeto de interés. Véase a este respecto la reciente revisión de esta regla escolar de F. Hoff, "Les ablatifs absolus irréguliers: un nouvel examen du problème", *Subordination and other topics in Latin* (ed. G. Calboli), Amsterdam-Philadelphia 1989, pp. 401-23.

11.- Aunque algunos autores como Saturnio continúan la tradición italiana.

magnum del Brocense. En ella su autor cuestiona la pretendida independencia del ablativo absoluto y pone de manifiesto la complejidad que entraña su análisis:

In ablatiuo quem absolutum vocant, valde sunt allucinati grammatici. Sed illis danda venia est, hoc enim altioris est considerationis, quam quo possit ingenium grammaticorum ascendere (Min., II,7,f.56r)

Para el Brocense el caso ablativo es siempre regido por una preposición explícita o implícita (*sextus casus in uniuersum a praepositione pendet*), (*ibid.*, f. 55v)¹². Discute asimismo la norma que impide la correferencia de sujetos entre el llamado ablativo absoluto y el resto del enunciado. Para Sánchez no puede existir una regla contraria al uso de los autores:

*Praecipunt grammatici hoc ablatiuo quem vocant absolutum cauendum esse, ne duae illae orationes sint eiusdem suppositi: negant enim dici Latine: 'Se consule orabat Cicero'. Sed ratio stat contra. Nam subintellegit semper praepositio, cur non dicam. 'sub me praeceptore discam': ut dicit 'Paulo praeceptore discam'? Ouidius de Narcisso 'Lacrymas quoque notauit me lacrymante tuas' [...] (*ibid.*, f.56r,v)*

En resumen, desde un ángulo puramente gramatical las explicaciones renacentistas giran, pues, en torno al concepto de rección en el que inscriben todos los casos y del que queda fuera este uso peculiar del ablativo al que llaman «absoluto» por oposición a los regidos (con las excepciones aducidas como la del Brocense). En términos semánticos expresa una circunstancia (*consequentia*, *sequela*) equivalente a una oración introducida por partícula. Cualquier ablativo absoluto puede resolverse en este tipo de oraciones (con *dum*, *donec*, *cum*, *postquam* ...).

Sería de esperar que esta caracterización estuviera inspirada en las explicaciones de los gramáticos del Bajo Imperio romano, cuyo modelo confiesan seguir. Pues bien, en la Antigüedad no se encuentran explicaciones de orden gramatical. Prisciano (cuya obra constituye como se sabe el primer ejemplo romano del desarrollo de una sintaxis, concebida como parte de la gramática separada de la morfología) se limita a dar una definición de carácter semántico¹³, estableciendo una correspondencia entre este giro latino con el expresado en genitivo en griego u otras fórmulas propiamente latinas¹⁴:

*Similiter in consequentia significatione illi (graeci) genetivo, nos ablativo utimur tantum, ut ἐμοῦ ὄρωντος τὸν παῖδα ἔτυπος id est 'dum ego video, puerum cecidisti', quod nos dicimus 'me vidente puerum cecidisti'; 'Augusto imperatore Alexandria provincia facta est' id est 'cum Augusto erat imperator' [...] (*gramm.*, III,221-22)*

12.- El Brocense construye su teoría de los casos en torno a los conceptos de concordancia y rección. Dicha teoría está presidida por una fuerte tendencia a postular una sola función para cada caso. Cf. J. M. Núñez, "La descripción de los casos latinos por el Brocense: sus presupuestos teóricos", *Minerva* 1 (1987), pp. 153-67.

13.- Parece que Prisciano hace referencia a algún aspecto sintáctico al señalar que la construcción requiere sujeto distinto al del ablativo (*cum transitione personarum*, (*gramm.*, II, 190)), afirmación que no se corresponde con el ejemplo que incluirá más adelante (*me legente proficio*), (*ibid.*, III, 119).

14.- Cf. M. Baratin, *La naissance de la syntaxe a Rome*. Paris 1989, pp. 470-71.

Nada añade Prisciano sobre las posibles relaciones entre este giro y el resto del enunciado. Todo ello será desarrollado más tarde, en el ámbito de la gramática medieval.

En efecto, tanto el punto de partida del análisis renacentista como su desarrollo se sistematizan en el periodo medieval. La gramática medieval, desde sus comienzos, construye la sintaxis casual en torno al concepto de rección —fundamento del ablativo absoluto. Se debe asimismo a los medievales la formalización de los términos *regere* y *regimen* destinados a tener tanto éxito¹⁵. Ellos mismos son conscientes, por cierto de esta innovación, según el testimonio de Petrus Helias:

Ubi grammatici huius temporis dicunt quod dictio regit dictionem, ibi Priscianus quod dictio exigit dictionem, et quod alii dicunt 'regimen' ipse 'exigentiam' magis aperta utens locutione (Summa in Prisc. min., p. 153)¹⁶.

El término *absolutus* tiene varias acepciones en la tradición. Prisciano lo utilizó ya en distintos sentidos¹⁷ pero la especialización como «caso no regido» es asimismo creación medieval¹⁸. Veamos cómo lo emplea P. Helias aplicado al ablativo; su explicación no deja lugar a dudas:

Si vero queratur a quo regitur 'sole' vel 'ascendente' (en sole ascendente dies fit) dico quod ablatiui absoluti sunt (ibid., p. 134).

«Absoluto» se opone así a «regido», en tanto que no se puede establecer una conexión directa con ninguno de los otros elementos de la oración, en este caso el sustantivo *dies* o el verbo personal *fit* (lo que los modistas llamarán *modus significandi proportionalis*). Este análisis no es patrimonio de ninguna corriente gramatical en especial. Lo encontramos en gramáticas normativas como el *Doctrinale* de Alexander de Villadei:

-
- 15.- Existe un solo testimonio, según nuestros datos, de la aplicación técnica del término en la antigüedad, en la obra de Servio: "*Inimicus*" dativum regit, quamquam usus vindicet nominativum: "*inimicus enim mihi est*" dico, non meus (gramm. IV, p. 434).
- 16.- Según Thurot (*Extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au Moyen Age*, París 1869 (reimpr. Frankfurt am Main 1965), pp. 82 y 239 ss.), ambos términos aparecen ya en la Alta Edad Media, aunque de forma esporádica. Lo cierto es que en el s. XII están totalmente consagrados. Tanto H. de Saint Victor como P. Helias los utilizan de forma sistemática.
- 17.- Sigero de Cortraco recoge a principios del XIV hasta cuatro usos del término absoluto en la tradición gramatical: *Absolutum dicitur quattuor modis ut vult Commentator super Minus Volumen* (= P. Helias). *Uno modo dicitur absolutum a transitione [...] alio modo a regimine [...] alio modo a discretionem [...] quarto modo dicitur absolutum ab adiectiva determinatione*, (*Summa...*, p. 51).
- 18.- Se creyó que se había inventado en el siglo XII (cf. R.W. Hunt, "Studies on Priscian in the 12th century. II. The school of Ralph of Beauvais", *The history of grammar in the Middle Ages. Collected papers* (ed. G.L. Bursill-Hall), Amsterdam 1980, p. 74), pero hoy sabemos que puede datarse desde el XI (cf. A.D. Scaglione, *Ars grammatica: A. Bibliographic survey. Two Essays on the Latin and Italian Subjunctive, and a Note on the Ablative Absolute*, The Hague 1970, pp. 131-9).

*Sunt ablativi plures rectore soluti
'discere discipuli debent doctore legente'* (vv. 1339-40)

o el *Graecismus* de Ebrardo de Bethune:

Et tamen absoluo cum dico 'legente magistro', (v. 42)

y también en las propiamente especulativas, como la de R. Bacon:

Construccio quedam est sine regimine quod est ordinatio parcium debita, sine exigencia unius ab alio, et sic construuntur ablatiui absoluti (*Summa gramm.*, p. 114).

Sin embargo, es en la gramática especulativa donde se hallan las explicaciones que sustentan el fenómeno gramatical. El propio R. Bacon añade que el giro es equivalente a una oración completa: *habet vim complete oracionis, ideo absolute designatur* (*ibid.*).

Esta equivalencia se convierte en un argumento más de peso para la calificación de «no regido». Funcionalmente es una oración intransitiva como lo es la formada por un nominativo-sujeto y un predicado exclusivamente; y tan independiente del resto del enunciado como lo sería esta última:

'Sorte legente': id est 'dum Sor legit'. Unde quantum est de natura huius verbi 'legit' et huius nominatiui 'Sortes', est ibi intransitiua constructio, que per ablatiuos absolute positos secundum rem importatur. Ex hoc ergo patet quod ablatiui in se realiter habent constructionem, cum absolute ponuntur. Unde dicuntur absolute poni, propter quod ab extrinseca dependentia priuantur (Glosa *Admirantes*, (apud Thurot, p. 325)).

Sólo resta asignar una función sintáctica a cada uno de los constituyentes esenciales del sintagma:

Quare necesse est quod habeat aliquid exponibile per appositum et aliquid exponibile per suppositum¹⁹ et autem ablatiuus qui exponitur per suppositum in subjectum potest indifferenter esse nomen et pronomen; ablatiuus autem qui exponitur per appositum est principalis et exprimitur per verbum, eo quod verbum semper apponitur, et est nota dicendi de altero (R. Bacon, *Summa gramm.*, p. 116).

Una glosa al *Doctrinale* lo expresa así: [...] *et ablatiuo dicit substantiam prout est participium actus vel passionis*, (Glosa *Adm.*, (apud Thurot, p. 326).

19.- Los gramáticos bajomedievales utilizan los términos *suppositum* y *appositum* para designar respectivamente al sujeto y al predicado. Cf. E. Pérez Rodríguez-C. Lozano, "Suppositum" y appositum en la gramática latina medieval y su proyección en el Renacimiento", *Minerva* 2 (1988), pp. 287-332.

A partir de estos testimonios podemos inducir que el análisis precedente sería el más extendido en la época, hecho que confirman además algunas críticas como la siguiente:

Omnes enim obliqui sunt dependentes, ergo non ponuntur absolute, scilicet sine regimine. Alij dicunt quod predicti ablatiui non reguntur, sed absolute ponuntur, ut 'proficio te docente' [...] Et hoc opinio est communior (I. Balbus, Catholicon, f.54r,b).

A pesar de que la opinión sobre la independencia de estos ablativos se reconoce como la más difundida, no faltan tampoco opositores a dicha concepción, sobre todo por parte de los gramáticos modistas. El argumento principal a favor de la construcción absoluta —la equivalencia establecida ya desde Prisciano entre un *dum doctor legit* y un *doctore legente*— es rebatido desde un punto de vista estrictamente gramatical: una y otra se expresan mediante modos de significar diferentes: [...] *licet ista 'dum doctor legit' exponat istam 'doctore legente' et sic idem cum ea quoad rem, tamen differt ab ea quoad modum significandi. Ergo non oportet, quod si una non regatur, quo nec alia regatur* (Simon Dacus, *Quaestiones...*, p. 131).

El elemento aducido en favor de su dependencia es que una de las condiciones de la rección consiste en que el término regido aparezca en un caso determinado y no en otro, y así:

[...] isti ablatiui regantur, et huius ratio est: quidquid cogitur stare in tali casu, ita quod non in alio, hoc regitur. Sed isti ablatiui 'doctore legente' sunt huiusmodi (ibid., p. 132).

La dificultad estriba en establecer el tipo de relación entre elemento regente y elemento regido de acuerdo con el sistema medieval. Así, para Sigero de Cortraco hay dos tipos de recciones, *minus proprie* y *proprie*, en esta última incluye la construcción de los ablativos. Este tipo de rección admite la posibilidad de que una oración entera sea capaz de regir (*ab aggregato*) y así en *Magistro legente pueri proficiunt* los ablativos son regidos por *pueri proficiunt* (esta discusión ocupa un enunciado de sus *Sophismata*, pp. 49-55).

Las relaciones que se establecen entre el giro en ablativo y el resto del enunciado son de *consequentia* —relaciones lógicas y a la vez gramaticales en tanto que afectan a los modos de significar²⁰— aunque *antecedens* y *consequens* no son siempre el uno causa del otro como observan algunos gramáticos²¹.

20.- *Dico, quod antecedens et consequens possunt dupliciter considerari: vno modo in quantum sunt modi arguendi, et sic sunt de consideratione loysi, secundo modo, in quantum super eos fundantur speciales modi significandi, et sic sunt de consideratione gramatici, et sic etiam per antecedens et consequens ostenditur causa regiminis* (Simon Dacus, *Quaestiones...*, p. 132).

21.- *Licet constructio duorum ablatiuorum in designatione consequentiae positorum fundatur super antecedens et consequens, tamen non oportet, quod antecessus semper sit causa consequentis, sed aliquando ut hec: "doctore legente pueri proficiunt", et aliquando non, ut "me vidente cecidisti", vel "Socrate ambulante coruscavit". Socrates enim non est causa illius coruscationis nisi valde per accidens* (Simon Dacus, *Quaestiones...*, p. 131).

Los testimonios presentados aquí pueden proporcionarnos una idea de la amplia discusión a que se somete en el periodo medieval el análisis de este fenómeno puntual: el llamado ablativo absoluto. El fruto de toda esta discusión lo recogen, sin duda de forma muy simplificada, las gramáticas del periodo renacentista. La descripción que nos ofrece Juan de Pastrana, considerado pre-renacentista, puede servir de testimonio del periodo de transición entre una y otra época. Despreciado por Nebrija y el Brocense, pero muy popular en suelo peninsular, contiene todos los elementos que repetirán sus sucesores con ligeras variaciones:

Quando due dictiones uel plures ueniunt in una oratione quarum una est nomen substantiuum et alia adiectiuum et non habent aliunde constructionem per quam sint in aliquo casu: tales dictiones ponuntur in ablatiuo ad denotandum consequentiam antecedentis ad consequens uel concomitantiam et non reguntur secundum aliquos sed absolute ponuntur: ut 'intellectu cognoscente uoluntas amat uel odit'. Et debent exponi per aduerbia coniunctiua resoluendo suppositum in suppositum uerbi conformis actus ipsi nomini adiectiuo et nomen adiectiuum in idem uerbum: ut 'intellectu cognoscente': id est 'dum' uel 'quia intellectus cognoscit uoluntas amat uel odit' (Compendium gramm., f.156v).

Como habrá podido observarse, en este caso la caracterización del ablativo absoluto en la teoría gramatical renacentista continúa planteamientos medievales que no se encuentran en la gramática antigua. Determinadas consideraciones del medievo se superponen a las ya existentes en Prisciano y pasan a formar parte de la herencia renacentista, aunque sometida a una notable simplificación.

Hemos visto que la caracterización renacentista comprende una serie de rasgos sintácticos y otros de carácter semántico. Pues bien, en cuanto al primer apartado, todo el sustento gramatical del ablativo absoluto, así como la terminología técnica empleada es fruto de las reflexiones medievales: el postulado de su independencia con respecto al resto del enunciado —fundamento del ablativo absoluto— sigue constituyendo el grueso de las explicaciones renacentistas hasta las vigorosas críticas del Brocense, tras una etapa en la que empieza a declinar esta forma de descripción.

Por lo que se refiere a la función semántica atribuida a esta construcción: la de expresar la *consequentia*, tiene una tradición más antigua, ya que se halla en Prisciano, si bien en ningún momento ha sido olvidada en el periodo medieval, e incluso sometida a cuestión.

No hay vuelta, pues, en este caso a las fuentes romanas exclusivamente. El examen de la trayectoria de este fenómeno particular, el ablativo absoluto, confirma otros estudios que venimos realizando sobre temas gramaticales²² y los que otros investigadores han observado en alguna medida. La primera centuria renacentista —al menos en lo que a sintaxis se refiere— refleja el resultado de una dilatada tradición que no excluye en modo alguno los logros medievales; muy al contrario, apenas se aparta de sus doctrinas y formulaciones, prescindiendo, eso sí, del aparato teórico que las rodeaba. Las primeras críticas al sistema medieval llegarán más tarde y tomarán sobre todo concreción en la magna obra del Brocense.

22.- Tradición y originalidad en la "Minerva" del Brocense. (tesis mecanografiada), Valladolid 1989.

Se perfilan así dos etapas de la gramática renacentista, la aportación de la primera consiste en una nueva presentación de la materia gramatical heredada, labor que, sin duda, venían realizando ya sus inmediatos predecesores (J. Pastrana). La aportación de la segunda consiste en una revisión crítica de los planteamientos anteriores, revisión que alcanza no sólo al periodo medieval, sino también a la producción humanística.

Carmen LOZANO GUILLÉN
Universidad de Valladolid

FUENTES

- ALEXANDER DE VILLADEI, *Doctrinale*, ed. D. Reichling, Berlin 1893 (reimpr. New York 1974).
- DESPAUTERIUS, I., *Commentarii Grammatici*, Parisiis 1537 (*sed ad finem* 1538).
- EBERHARDUS BETHUNIENSIS, *Graecismus*, ed. J. Wrobel, Vratislavae 1887.
- IOHANNES BALBUS, *Catholicon*, Mainz 1460 (reimpr. 1971).
- HUGO DE SANTO VICTORE, *De grammatica*, ed. R. Baron, Notre Dame (Indiana) 1966.
- LINACER, Th., *De emendata structura Latini sermonis libri VI*, Lugduni 1539 (1ª ed. Londini 1524).
- MANUTIUS, A., *Institutionum grammaticarum libri quatuor*, Venetiae 1507 (1ª ed. 1493).
- MELANCHTHON, Ph., *Maior grammatica Philippi Melanchthonis Latina*, Francofurti 1568 (1ª ed. Parisiis 1550).
- NEBRISSENSIS, Ae.A., *Introductiones Latinae*, Salmanticae 1481.
- PASTRANA, I., *Compendium grammaticae breue et vtile, siue tractatus intitulus Thesaurus Pauperum, siue Speculum Puerorum*, Maioricae 1545 (1ª ed. 1485; existe un ms. de 1462).
- PEROTTUS, N., *Rudimenta grammatices*, Lugduni 1541 (1468).
- PETRUS HELIAS, *Summa in Priscianum minorem*, ed. J.E. Tolson, Copenhagen 1978, 2 vols.
- PRISCIANUS, *Institutionum grammaticarum libri XVIII, Grammatici Latini*, II y III, ed. H. Keil, Lipsiae 1855-59 (reimpr. 1961).
- RAMUS, P., *Grammatica*, Parisiis 1560 (1ª ed. Francofurti 1559).
- ROGERUS BACON, *Summa grammatica. Sumule dialectices*, ed. R. Steele, Oxonii 1940.

SANCTIUS BROCCENSIS, F., *Minerua seu de causis linguae Latinae*, Salmanticae 1587 (reimpr. Stuttgart-Bad Cannstatt 1986, con intr. de M. Breva Claramonte).

Verae breuesque grammatices Latinae Institutiones, Lugduni 1562.

SATURNIUS, A., *Augustini Saturnii Lazaronei Buennatis, Mercurij Maioris siue Grammaticarum Institutionum libri decem*, Lugduni 1556 (*sed in prologo* 1531).

SERVIUS, *Commentarium in artem Donati, Grammatici Latini*, IV, ed. H. Keil, Lipsiae 1864 (reimpr. 1961), pp. 405-88.

SIGERUS DE CORTRACO, *Summa modorum significandi. Sophismata*, ed. J. Pinborg, Amsterdam 1977.

SIMONDACUS, *Opera*, ed. A. Otto, Haunia 1963.

REFRANES EN LENGUA CATALANA EN EL REFRANERO DE HERNÁN NÚÑEZ

El refranero de Hernán Núñez Pinciano, el Comendador Griego (1473-1553)¹, publicado póstumamente, recoge 8.299 refranes y proverbios procedentes de diversas zonas de España, así como de otros países europeos. Esta obra del insigne humanista, profesor de retórica en la universidad de Alcalá de Henares y de griego en la de Salamanca, es el producto de una intensa y dilatada labor de recopilación de colecciones y testimonios orales. El interés del Renacimiento por todas las manifestaciones de la espontaneidad del hombre impulsó a diversos humanistas a recoger proverbios y refranes, siguiendo el estímulo de Erasmo, para glosarlos y extraer la sabiduría y los modelos de conducta que contienen.

La recopilación de Hernán Núñez, que quedó truncada por su muerte², ofrece un repertorio de ochenta y siete refranes en lengua catalana. En la mayor parte de los casos el recopilador indica la procedencia del refrán («el catalán», «el valenciano»³). A uno de estos refranes le atribuye Hernán Núñez origen italiano, lo que es evidentemente un error, posiblemente involuntario.

1.- Hernán Núñez, *Refranes o proverbios en romance*, Salamanca, 1555.

2.- «[Hernán Núñez] había puesto a contribución a sus amigos para enriquecer su compilación. La muerte la interrumpió antes de que él hubiera podido completarla con un verdadero comentario: se publicó su manuscrito tal como lo había dejado, es decir, con glosas brevísimas de trecho en trecho para precisar el sentido de un proverbio» (Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 626).

3.- Los refranes valencianos están recogidos por Gregorio F. Jiménez Salcedo, «Valencia y el valenciano en el refranero de Hernán Núñez», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXIX (1953) 149-156.

A continuación presentamos el *corpus* de refranes en lengua catalana recogidos -y glosados muchos de ellos- por Hernán Núñez. La importancia de esta obra está reclamando con urgencia una edición, de la que aún se carece, hecha con criterios científicos rigurosos. Nuestra aportación pretende cubrir esta laguna en lo referente a los refranes en catalán.

La numeración que hemos asignado a los refranes mantiene el orden en que aparecen en la obra, que corresponde aproximadamente al alfabético. Hemos respetado la transcripción de los fonemas catalanes hecha por el recopilador, así como los castellanismos, que casi siempre resultan transparentes⁴. La puntuación y el uso de tildes, tanto en castellano como en catalán, se han adaptado a los criterios actuales. Se ha sustituido por minúscula la mayúscula inicial en *Catalán, Valenciano*. En catalán se han reconstruido los grupos *n'hi ha, t'ha, d'on*, así como las síncopas de preposición *d'anar, d'alguí*; se han separado los artículos amalgamados con otra palabra por medio de apóstrofo (*mudau-li'l joc*); se ha mantenido la acentuación *Lucia* (no *Lúcia*), como exige la rima *dia*. En castellano se han mantenido las grafías consonánticas *b-v, ç-z, g-j-i-x, s-ss*, así como *y* semivocálica (*treynta*); no se repone la *h* etimológica, pero se mantiene la procedente de *f*- latina, incluso en *huego*; se elimina la doble *n* en *annuncia*. Los pronombres enclíticos quedan transcritos, en catalán y castellano, al modo actual (*gira-li, múdale*).

- | | |
|---|--|
| 1. A dona afeytada, gira-li la cara.
El valenciano. A la muger afeytada
buélvele el rostro. | 6. A poco vi, cuita-ti.
El catalán. A poco vino, date prissa tú. |
| 2. Al fin final, servir a Déu, e no fer mal ⁵ .
El catalán. | 7. Aquel se fa molt de pregar, qui no li plau
virtuts obrar.
El catalán. Aquel se hace mucho de
rogar, que no le plaze virtudes obrar. |
| 3. Al badoc, mudau-li'l joc.
El catalán. Al bovo, múdale el juego.
Porque acontece lo ganado a un juego,
mudándole, perderlo a otro. | 8. Assí està el pagès entre dos advocats,
como el pagel entre dos gats.
El catalán. Assí está el labrador entre
dos abogados, como el pagel (pez) entre
dos gatos. |
| 4. Amor fa molt, argent fa tot.
El catalán. Amor haze mucho, el dinero
lo hace todo. | 9. Axí és formaje sens roña, com donzella
sen vergoña.
El catalán. Assí es el queso sin corteza,
como la donzella sin vergüenza. |
| 5. A on no n'hi ha, no n'hi cal cercar.
El catalán. Do no ay, no cumple buscar. | |

4.- En el refrán «el sol que sale a bon matín, y la muger que parla latín y el perlado que ama lo bon vin, nunca auran bon fin», la rima sólo es posible en puro catalán: *matí, llatí, vi, fi*.

5.- El recopilador también recoge una variante de este refrán, acompañada de glosa: «En fin final, servir a Déu, y no fer mal. El catalán. Al fin fin, servir a Dios, y no hazer mal».

10. Barba roxa, molt vent porta.
El catalán. Barva ruvia, mucho viento anuncia.
Quiere decir, el sol del calor de huego.
11. Compañia de tres, no val res.
12. De Sancta Lúzia a Nadal, el dí eslonga un pas de gal.
El italiano. Desde Sancta Luzía a Navidad, el día cresce un passo de gallo.
13. Del gos que mord i no lladra, de aquex te guarda.
El valenciano. Del perro que muerde y no ladra, de aquel te guarda.
14. De prometre, no dol lo ventre.
El valenciano.
15. De casa de teulada mala, de aquexa te guarda.
El valenciano. De casa de tejado malo, de essa te guarda.
16. Deprén, y aprén, y sabràs; aias cura, y mesura, y auràs; menja poco, y duerme en alto, y viviràs.
El catalán.
17. De home que anda mox come gat, y de vent que entra per forat, Déu te gart.
El catalán. Mox dizen manso.
18. Diu la mort al degollat, qui t'ha tal aparellat?
El catalán. Dixo la muerte al degollado, ¿quién te ha tal parado?
19. Dir ben, fer millor.
El catalán.
20. D'on sou cavaller? De la terra de ma muller.
El catalán. ¿De dónde soys cavallero? De la tierra de mi muger.
21. El ladre de l'agulla al ou, del ou al bou, del bou a la forca.
El catalán. El ladrón de la aguja al huevo, del huevo al buey, y del buey a la horca.
22. El molt entender, ramo és question.
El catalán.
23. El niño y el orat dizen la veritat.
El catalán.
24. El hom del mal que ha paor, d'exo mor.
El catalán. El refrán que arriba se dixo, del mal que hombre se teme, de esse muere.
25. El sol que sale a bon matín, y la muger que parla latín y el perlado que ama lo bon vin, nunca auran bon fin.
26. En Iuliol, ni doña ni caracol.
El catalán. En Julio ni muger ni caracol.
27. Fer-me albardà y menjaré del teu pa.
El catalán. Haréme alvardan y comeré de tu pan.
28. Figa verdal y moça de hostel, palpan-se madura.
El valenciano. Higo verde y moça de mesón, pellizcando maduran.

29. For secreto, lo fumo lo descoure.
El catalán.
30. Ha hombre sa, cullera de pa.
31. Hierusalem Hierusalem, quan més anam,
mens valem.
El catalán. Ierusalén Ierusalén, quanto
más andamos, menos valem.
32. Home royx, no te faça gox.
El catalán. Hombre roxo, no te haga
gozo.
33. Home royx y goz cerrut, avans mort que
conegut.
El catalán. Hombre bermejo y perro
lanudo, antes muerto que conocido.
34. Hostes vingueren y señores se feren.
El catalán. Huéspedes vinieron y señores
se hizieron.
35. Ianot de la rasa, que ni paga, ni baralla.
El valenciano. Ianot de la rasa es nombre
proprio.
Vale el refrán contra los que no pagan
por bien ni por mal.
36. La boz de pleu, boz de Déu.
El catalán. La boz del pueblo es boz de
Dios.
37. La dona no ha de parlar, sino quando la
gallina vuol pixar.
El catalán. La muger no ha de hablar
sino quando la gallina quiere mear. Quie-
re dezir, nunca ha de hablar.
38. La dona que pren, son cos ven.
El catalán. La muger que toma, su cuer-
po vende.
39. Les paraules bones són, mas lo morro,
foch que'l creme.
El valenciano. Las palabras buenas son,
mas el sonsonete, fuego que le queme.
40. Llongues raons fant chica nint.
El catalán. Luengas pláticas hazen chica
la noche.
41. Lo novel, todo és bel.
42. Lo minjar de buena casa haze mal.
43. Los erres del mege, la terra los cobre.
El catalán. Los yerros del médico la
tierra los cubre: porque muerto el enfer-
mo, no los puede descubrir.
44. Lo que la dona vol, Déu ho vol.
El catalán.
45. Lo que resta fa la festa.
46. May farà casa ab archs.
El catalán. Nunca hará casa con arcos.
47. Más vale bon nodriment, que oro ni
argent.
48. Més va pa exut ab amor, que gallines ab
remor.
El catalán. Más vale pan solo con amor,
que gallinas con roydo.

49. Millor és desigue que fàstig.
El catalán. Mejor es desseo que hastío.
50. Millor és que esquinçar, lo descosir.
El catalán. Mejor es que rasgar, el desco-
ser.
51. Mol parlar nou, mol gratar cou.
El catalán. Mucho hablar empece, mu-
cho rascar escueze.
52. Ni pedra redona, ni gente de Girona.
El catalán. Dize redona, por redonda.
53. No pot fer, beure molt y anar dret.
El catalán. No se puede hazer, beber
mucho y andar derecho.
54. No dones tanto a Sant Pere, que après
l'ages d'anar arrere.
El catalán. No des tanto a Sant Pedro,
que después ayas de andar atrás.
55. O monge, o calonge.
56. Pa tallat, sens vergoña és menjat.
El valenciano. Pan revanado, sin
verguença es comido.
57. Pera, présec y meló, volen lo vi felló.
El valenciano. Pera, durazno y melón,
quieren el vino puro.
58. Por Sancta Lúcia, un pas de puça alarga
el dia, por año nou un pas de bou, por los
Res, tan mala ves.
El catalán. De otra manera, por Sant
Andrés cresce el día es no es. Por Sancta
Lucía un passo de gallina, por Navidad,
quien quiera lo verá.
59. Por amor del bou, llepa lo llop el jou.
El catalán. Por amor de buey, lame el
lobo al yugo.
60. Quando la Candelaria plora, el invierno
fora.
La sentencia de este refrán contra la
común opinión de todos, es, que en el
tiempo de la Candelaria, por el principio
de Hebrero, quando es el propio tiempo
de plorar (quiere dezir, llover) porque
hasta allí todo por la mayor parte han
sido eladas: entonces el invierno acaba y
comiença el verano. Y aquella primera
parte del refrán, que es, quando no es
condicional, que quando lloviere en la
Candelaria, es acabado el invierno, y si
no, no es acabado: porque (como escribe
Marco Varrón) los tres meses del verano
son Hebrero, Março y Abril, hora plora
la Candelaria, hora ría.
61. Quant vages a Tamarit, la boteta no te
x'oblit.
El catalán. Quando fueres a Tamarit, la
botilla no se te olvid. Tamarit lugar de
Cataluña pobre.
62. Quen ten cops bel, no'l cal mantel.
El valenciano. Quien tiene cuerpo gen-
til, no le cale traer capa.
63. Quien grandia se lleva, tot lo dia trota.
El catalán. Quien tarde se levanta, todo
el día trota.
64. Qui pre l'àguila per la coa y la dona per
la fe, be po dir que res no té.
El catalán. Quien prende el águila por la
cola y la muger por la palabra, bien
puede dezir que no tiene nada.

65. Qui coa té de palla, por té al foc.
El catalán. Quien la halda tiene de paja,
temor tiene al fuego.
66. Qui de tot és moll, de tot és foll.
El catalán. Quien en todo es blando, en
todo es loco.
67. Qui massa se muda, no té què duga.
El catalán.
68. Qui escudella d'altri espera, freda la
menja.
El catalán.
69. Qui no bat en Juliol, no bat quan vol.
El catalán. Quien no trilla en Julio, no
trilla cuando quiere.
70. Qui vol caça, se'n vaja a la plaça.
El catalán. Quien quiere caça váyase a la
plaça, porque allí nunca falta caça.
71. Qui barat, el cap se grat.
El catalán. Quien anda en baratos, la
cabeça se rasca.
72. Qui molt menja, poc menja.
El catalán. El que mucho come, poco
come; quiere dezir, que tiene breve vida.
73. Qui bé està no's moga, qui mal cerca tos
li troba.
El catalán. El que bien está, no se mueva,
quien mal busca presto lo halla.
74. Quien ha dinés ha tuta res, y la filla del
Rey si la volgués.
75. Qui bec va a Roma, bec se torna.
El catalán. Llama bec al cabrón.
76. Si de cort no't mous, debades te
carameles.
El catalán. Si de corazón no te mueves,
de balde te cagas en sus barvas.
77. Si vols diguen bé de tu, no digues mal
d'algú.
El catalán. Si quieres que digan bien de
ti, no digas mal de otro.
78. Tart, y mal aparellat.
El catalán. Tarde, y mal aparejado.
79. Tanto és de gros, que no ay quien lo
mange.
80. Tal n'escup, que menjaria.
El catalán. Tal escupe de la cosa, que
comería de ella.
81. Tal manjar a nit, que aora fa fretura,
quan bona es la mesura.
El catalán.
82. Trenta mones e un abat, non po far cagar
un àseno a mal so grat.
El catalán. Treynnta monges y un abad no
pueden hazer cagar un asno contra su
voluntad.
83. Trenca lo fil que massa vol estrènyer.
El catalán. Quebra el hilo que demasia-
do quiere apretar.
84. Un nao vale un bao, e dos sinc sols, e tres
no val res.
El catalán.

85. Un dilatar un tor le val.
El catalán. de pimienta, que es buena para orinar,
que dicen los médicos, diurética.
86. Vols conèxer al català? Pixa y pixarà.
El catalán. ¿Quieres conocer al cata-
lán? Mea y meará. Porque usan mucho
87. Vols que ton marit no moyra? Dona-li
de la chycoyra.

Lourdes MARTÍNEZ CASILLAS

**APROXIMACIÓN AL DE AVCTORIBVS INTERPRETANDIS Y A LAS IN ARTEM
POETICAM HORATII ANNOTATIONES DEL BROCENSE**

La presente comunicación no pretende ser sino una mínima contribución al conocimiento de la obra del Brocense y más concretamente de su particular interpretación de la conocidísima epístola que Horacio dirige a los Pisones, epístola conocida comúnmente como *Ars poetica*¹. Nuestro análisis parte de la aceptación de dos versiones sucesivas en el comentario del Brocense al texto de Horacio. La primera de ellas comprende todas las ediciones publicadas entre 1558 y 1581, reconocibles bajo el título *De auctoribus interpretandis siue de exercitatione*², mientras que la segunda se reduce a la última y definitiva edición, denominada *In artem poeticam Horatii annotationes* y publicada en 1591³.

Ya algunos de los que nos precedieron en el estudio de estas obras, incluidos Mayáns, Menéndez Pelayo, Antonio Tovar y García Berrio, entre otros, habían advertido con mayor o menor

-
- 1.- Cf. Hor., *Ars*, recognouit E. C. Wickham, Oxford, 1967.
 - 2.- Hemos manejado las siguientes ediciones y volúmenes: *De autoribus (sic) interpretandis siue de exercitatione*, ff. 51r.-67r. en *De arte dicendi liber unus [...] Cui accessit in Artem poeticam Horatii per eundem autorem elucidatio*, Salmanticae, excudebat Mathias Gastius, 1558 (volumen R/27267 Biblioteca Nacional de Madrid); *De authoribus (sic) interpretandis siue de exercitatione*, ff. 41r.-53v. en *De arte dicendi [...] Cui accessit in Artem poeticam Horatii per eundem paraphrasis et breuis elucidatio*, Salmanticae, excudebat Mathias Gastius, 1569 (R/20738 B.N.M.); *De auctoribus interpretandis siue de exercitatione*, ff. 49r.-62v. en *De arte dicendi [...] Cui accessit in Artem poeticam Horatii per eundem paraphrasis et breuis dilucidatio*, Salmanticae, excudebat Petrus Lassus, 1573 (R/29762 B.N.M.) y *De autoribus (sic) interpretandis siue de exercitatione*, Antuerpiae, ex officina Christophori Plantini, 1581 (SI/10783 B. Pública de Cáceres).
 - 3.- F. Sánchez de las Brozas, *In Artem poeticam Horatii annotationes*, en *Opera omnia*, t. II, ed. Mayansius, iuxta exemplar Salmanticae anni 1591, Genevae, 1765, pp. 97-150 (en adelante citaremos *Annotationes*).

atención el hecho de que ambas obras responden a una misma tradición pero sin llegar por ello a confundirse entre sí.

También aquí Mayáns es el primero de todos, pues en su edición de los *Opera omnia* del Brocense publica íntegros el *De auctoribus* y las *Annotationes*, procediendo, entonces, de manera distinta a como hace en el caso de la *Ars dicendi* y del *Organum dialecticum et rhetoricum*, donde omite la edición de la *elocutio* por considerar que la segunda obra tan sólo reproduce el capítulo correspondiente de la primera⁴.

Muchos años después el infatigable Menéndez Pelayo observa que son dos (1558 y 1591) las ocasiones en las que el Brocense estudia la *Epístola ad Pisones*. No obstante, su análisis crítico cae por igual sobre las dos versiones. Así, aunque alaba el buen hacer filológico del Brocense, no deja, sin embargo, de reprocharle «la manía de considerar la *Epístola a los Pisones* como una Poética regular y sistemática». Para Menéndez Pelayo resulta injustificable que esta obsesión lleve al Brocense a trastocar el lugar de muchos versos, alterando así el orden horaciano original⁵.

Ya en nuestro siglo, A. Tovar, en su introducción a los *Procesos inquisitoriales*, distingue también entre el *De auctoribus* y las *Annotationes*. Al primer tratado, que sólo lee por la edición de 1581, le achaca su título, «un tanto engañoso», pues, afirma el profesor, la mayor parte del tratado no es tal, sino una sencilla paráfrasis escolar de la *Ars poetica* de Horacio. Sólo al principio, concluye, hay referencias al oficio de filólogo. El descontento de A. Tovar con el título del *De auctoribus interpretandis* desaparece cuando pasa a considerar las *Annotationes*. En este sentido, advierte que los comentarios aducidos por el Brocense al texto de Horacio una década atrás (1581) se encuentran ahora (1591) plenamente asumidos por la nueva versión de las *Annotationes*⁶.

Pero ni Tovar ni Menéndez Pelayo van más allá de estas consideraciones, en propiedad, simplemente descriptivas. Tampoco entra en la cuestión A. Martí, quien considera el *De auctoribus interpretandis* como un tratado de poética que se mueve en la línea horaciana⁷.

Llegamos así al año 1977, en el que García Berrio publica un minucioso trabajo sobre *La tópica horaciana en Europa*, sirviéndose en un abundante número de lugares de otros tantos pasajes de las *Annotationes* del Brocense. En efecto, con frecuencia García Berrio ilustra al lector sobre la genialidad y modernidad de no pocas reflexiones e intuiciones del Brocense, apoyando siempre sus conclusiones en un análisis exhaustivo del contexto horaciano renacentista⁸. Tres años más tarde el autor publica la segunda parte de su obra, *Teoría poética del Siglo de Oro*, donde se lamenta de la escasez, si no

4.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *Opera omnia*, t. I, Genevae, 1765, pp. 279 ss.

5.- Cf. M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. I, Madrid, 1974, pp. 690 y 691.

6.- Cf. A. Tovar y M. de la Pinta Llorente, *Procesos inquisitoriales contra Francisco Sánchez de las Brozas*, 1941, pp. xxv ss.

7.- Cf. A. Martí, *La preceptiva retórica española del Siglo de Oro*, 1972, pp. 81 y 82: "El contenido implicado por el título (*De auctoribus interpretandis siue de exercitatione*) no corresponde al real, pues en realidad se trata de una Poética".

8.- Cf. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*. I, *La tópica horaciana en Europa*. Madrid, 1977.

ausencia, de referencias, comentarios y estudios sobre el *De auctoribus interpretandis*, si bien, a decir verdad, él mismo lo había olvidado por completo en el tomo anterior⁹. Movido también ahora por un confesado entusiasmo hacia la obra y la personalidad del Brocense, García Berrio, tras un minucioso análisis, llega finalmente a una valoración totalmente opuesta a la expresada en su día por Menéndez Pelayo. Así, concluye afirmando:

«El mejor servicio de ella» — se refiere a la obra *De auctoribus interpretandis* — «a la comprensión del verdadero significado de la doctrina del *Ars* horaciano radica en la perfecta disección, agrupación y calificación de los datos parciales de teoría estética diseminados artísticamente a lo largo de la *Epistola ad Pisones*»¹⁰.

Con todo a García Berrio le faltó considerar las ediciones que median entre la *editio princeps* del *De auctoribus interpretandis* (1558) y la edición definitiva y reelaborada de las *Annotationes* (1591). Es cierto que en nota cita la edición de 1581, pero lo hace como si se tratara de una versión tan diferente de la *elucidatio* de 1558 y de las *Annotationes* de 1591 como estas dos últimas lo son entre sí¹¹.

Por último, ya en la década de los ochenta, Eugenio Asensio, por un lado, y Eustaquio Sánchez Salor, por otro, acuden de nuevo al *De auctoribus interpretandis* para comentar el primero el carácter ramista de los presupuestos que animan el comentario al texto de Horacio y el segundo para sostener la tesis fundamental de que la *Ars dicendi* del Brocense puede y debe ser considerada en cuanto técnica de análisis literario¹².

En definitiva, pues, los autores citados pusieron toda su autoridad al servicio de un interés legítimo pero distinto al que anima esta comunicación. Ellos, especialmente García Berrio, han conseguido poner de manifiesto la importancia de estas obras para el justo conocimiento del pensamiento del Brocense tanto en el ámbito estricto de la poética y del comentario literario como en el terreno mismo de la extensión de la teoría poética horaciana por toda la Europa renacentista. Nosotros no aspiramos sino a dilucidar las principales diferencias entre las ediciones del *De auctoribus interpretandis* y las *In Artem poeticam Horatii annotationes*, de tal forma que podamos manifestar aquí las distintas intenciones con las que el Brocense opera en uno y otro caso.

9.- Cf. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, II, *Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, 1980, pp. 25 y 26.

10.- Cf. *ibidem*, p. 59.

11.- Cf. *ibidem*, p. 52, n. 85.

12.- Cf. E. Asensio, "El ramismo y la crítica textual en el círculo de Luis de León. Carteo del Brocense y Juan de Grial", *Academia literaria renacentista. Luis de León*, Salamanca, 1981, pp. 47-76, en particular, pp. 62 y 63; E. Sánchez Salor, introducción a *El Arte de hablar* del Brocense, en Francisco Sánchez de las Brozas, *Obras*, I, *Escritos retóricos*, Cáceres, 1984, pp. 22-26. En el mismo volumen César Chaparro Gómez edita y traduce el *Organum dialecticum et rhetoricum*, pp. 161-381.

Con esa intención hemos comenzado cotejando todas las ediciones del *De auctoribus interpretandis*, publicadas entre 1558 y 1581, llegando a la conclusión de que efectivamente todas ellas comparten unos presupuestos comunes que no empañan, sin embargo, el progresivo pulimiento de la obra mediante enmiendas gramaticales y estilísticas que sólo en el caso de la edición de 1581 se ven superadas por modificaciones de mayor calado, aunque sin afectar en ningún momento a los principios y fundamentos que definen esta obra en oposición a las *Annotationes* de 1591¹³. En cualquier caso nuestro interés se reduce por ahora a analizar las divergencias que observamos entre el *De auctoribus interpretandis* y las *Annotationes*, tratando de explicar las causas de las mismas y dejando para mejor ocasión la descripción y análisis de la evolución interna del *De auctoribus interpretandis*.

En este sentido anticipamos ya que el cambio de título entre el *De auctoribus interpretandis* y las *Annotationes* es el resultado de las novedades introducidas por el Brocense en esta última obra. Subrayamos las siguientes. En primer lugar, el comentario al texto de Horacio tanto en el *De auctoribus interpretandis* como en las *Annotationes* viene precedido de una exposición preliminar en la que el Brocense pone de manifiesto su preferencia por el comentario antes que por la creación o composición literaria. La actividad interpretativa o, si se quiere, el comentario sin más, asume en la pluma del Brocense una formulación típicamente ramista, aunque el extremeño prefiere apoyar su doctrina en el nombre de Aristóteles en lugar del de Pierre de la Ramée. Todavía en los preliminares del *De auctoribus interpretandis* el Brocense «analiza» las cinco primeras odas del libro tercero de Horacio sacando a relucir en cada una de ellas la impericia de los críticos que le precedieron en el empeño. Así, al llegar a la tercera exclama:

*In tertia uero quam aliena sunt quae praeponuntur ab his quae scripsit Horatius!*¹⁴

En las *Annotationes* su condena se extiende a los comentaristas de otros textos antiguos clásicos y postclásicos¹⁵.

Ahora bien, las coincidencias señaladas no ocultan en el capítulo preliminar del *De auctoribus interpretandis* y en el de las *Annotationes* dos divergencias fundamentales y relacionadas además entre sí. Nos referimos, en primer lugar, al título o, mejor, a las distintas intenciones que éste denuncia. Efectivamente, los preliminares del *De auctoribus interpretandis* aparecen bajo el título simple pero significativo de *praecepta*. En las *Annotationes*, por el contrario, los contenidos anteriormente señalados forman parte de la *Epistola* que el Brocense dirige al prior de San Miguel de Escalada, al que ahora dedica la obra¹⁶. Por tanto, en el primer caso, el texto pretende ser un documento normativo,

13.- El resultado de esta actividad es la edición crítica del tratado *De auctoribus interpretandis siue de exercitatione*, acompañada de traducción, notas e índice, que aún permanece inédita. No obstante, aquí citaremos siempre por la edición de Mayáns, *Opera omnia*, t. II, pp. 75-96, que sigue la edición de Plantino de 1581.

14.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *De auctoribus interpretandis*, p. 76.

15.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *Annotationes*, p. 100.

16.- Cf. *ibidem*, pp. 99 y 100.

mientras que en el segundo el *status* de estas nociones se hace, por así decirlo, más liviano, como corresponde a una dedicatoria donde el autor explica los presupuestos de su obra pero sin considerarlos en ningún momento en cuanto preceptos.

Observamos además que al final de ambos documentos el Brocense hace una confesión ciertamente dispar en cada caso. Así, los *praecepta* del *De auctoribus interpretandis* concluyen con un breve pasaje en el que leemos:

*Paucis igitur praeceptis perfectum poetam nobis describit Horatius, quae ordine optimo sunt collocata.*¹⁷

Perfectum poetam dice el Brocense. Esta expresión, presente en todas las ediciones del *De auctoribus interpretandis*, debe ser puesta en relación con aquella otra de la *Ars dicendi*, obra con la que comparte volumen hasta 1573, en la que el Brocense advierte al lector que no va a hacer «oradores perfectos». *Perfectum oratorem* dice el Brocense en su *Rhetorica*¹⁸. Entendemos entonces que la retórica del Brocense renuncia a la instrucción de buenos escritores, cosa que, por otra parte, sí le reconoce a la *Ars poetica* de Horacio. Por tanto, entre la *Ars dicendi*, es decir, la retórica del Brocense, y la *Ars poetica*, esto es, la poética de Horacio, existe una cierta sucesión jerárquica sobre la que volveremos en una reflexión posterior. Por ahora puede bastarnos comprobar la ausencia de esta expresión en la *Epistola* que precede a las *Annotationes*. En su lugar, el Brocense justifica esta nueva versión de su obra afirmando

*Sed quia rem ipsam tibi et doctis multis magis attigisse quam explicasse uidebar tuo monitu et hortatu non solum Artem poeticam sed et Sylvas Angeli Politiani, quas adolescentulus illustraueram, nunc auctiores et emendatiores repono*¹⁹.

Palabras estas que ponen de manifiesto el mayor énfasis que concede ahora el Brocense a cuanto atañe al comentario mismo de la *Ars poetica*.

De esta forma es posible advertir ya en los preliminares mismos el sentido que tienen las transformaciones introducidas por el Brocense en 1591 y que justifican, a su vez, el cambio de título, *Annotationes* por *De auctoribus interpretandis*. Los *praecepta* se han convertido en simples nociones explicativas en el seno de un documento epistolar en el que su autor no reconoce ya la utilidad de la *Epistola ad Pisones* de Horacio en cuanto auténtica *Ars poetica* todavía útil para la instrucción de poetas y, por extensión, de cualquier buen escritor. En vez de ello, el Brocense anuncia el perfeccionamiento de su comentario mediante ampliaciones y enmiendas.

17.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *De auctoribus interpretandis*, p. 77.

18.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *De arte dicendi*, pp. 36-39. También el comentario de Sánchez Salor en pp. 22-26 de la introducción.

19.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *Annotationes*, p. 100.

Basta leer el cuerpo básico de la obra, esto es, el comentario a la *Ars poetica*, para comprender esta insistencia del Brocense en una perspectiva propiamente interpretativa, en detrimento de la teórica y doctrinal. En este sentido, el Brocense en las *Annotationes* además de incluir el texto de la *Epistola ad Pisones*, ausente en todas las ediciones del *De auctoribus interpretandis*, lleva a cabo una ostensible reestructuración del texto horaciano que afecta tanto al número y enunciado de los epígrafes como a la misma distribución en pasajes de los versos de la *Ars poetica*. Efectivamente, en las *Annotationes*, el número de epígrafes que sirven para intitular cada uno de los pasajes aislados por el autor, al creerlos dotados de cierta independencia temática, crece considerablemente a consecuencia de una nueva división de la *Ars poetica* que da lugar, a su vez, a un mayor número de pasajes autónomos. De esta forma, el Brocense quiebra la primitiva estructura tripartita presente en el *De auctoribus interpretandis* y que ha sido descrita ya oportunamente por García Berrio²⁰.

En efecto, en el *De auctoribus interpretandis* el Brocense divide el texto de Horacio en seis *praecepta*, a los que añade otras tres *quaestiones*. Los tres primeros preceptos, correspondientes a los versos 1 al 62 de la *Ars poetica*, tienen un elemento temático común: la proporción estructural de la obra de arte. Los tres preceptos restantes, que abarcan los versos 73 a 250, comparten la preocupación por el *decorum* como factor básico de interrelación, tal como el propio Brocense proclama. Por último, las tres cuestiones finales tienen, según García Berrio, un carácter «especulativo-estético» y plantean en su conjunto el problema de la finalidad del arte.

Este esquema sufre una sustancial transformación en las *Annotationes*. En principio, la explícita denominación de *praecepta* que en el *De auctoribus interpretandis* acompaña al epígrafe de cada pasaje desaparece en las *Annotationes*, salvo en dos casos, uno de ellos correspondiente precisamente a las *quaestiones* que el Brocense consideraba ajenas al sistema de los seis preceptos previamente comentado²¹. Además, los tres bloques señalados por García Berrio en el *De auctoribus interpretandis* se disuelven en las *Annotationes* en 19 capítulos, todavía relacionados entre sí en algunos casos, pero sin constituir ya en su conjunto un sistema tan trabado como el de la obra anterior.

Así, los dos primeros preceptos del *De auctoribus interpretandis* y los dos primeros capítulos de las *Annotationes* coinciden en los pasajes horacianos que pretenden explicar, si bien los epígrafes empleados en uno y otro caso presentan un enunciado diferente²². Sin embargo, mucho más significativas resultan las transformaciones efectuadas por el Brocense a partir de aquí. Todo el problema de la *collocatio* y de la *dispositio*, que se reducía en el *De auctoribus* al tercer precepto, sobre los versos 38 a 72 de Horacio, recibe en las *Annotationes* un tratamiento mucho más amplio²³. El Brocense distingue ahora *ordo*, *iunctura* y *numerus*, reservando a cada uno de estos conceptos un capítulo

20.- Cf. A. García Berrio, *Teoría poética del Siglo de Oro*, pp. 53-59.

21.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *Annotationes*, p. 137: *Contra illos, qui naturam arti praeponerant, uera praecepta in quattuor capita diuisa*.

22.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *De auctoribus interpretandis*, pp. 77-80; *Annotationes*, pp. 105-111.

23.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *De auctoribus interpretandis*, *Tertium praeceptum: de collocacione rerum et uerborum*, pp. 80-82.

particular²⁴. El primero, *De ordine*, interpreta los versos 38-45 y 136-152 de la *Ars poetica*; el segundo, *De iunctura*, interpreta los versos 46 al 72 y el tercero y último, titulado *De numero et pedibus*, explica los versos 73-85 y 251-274 de Horacio. De esta forma el Brocense amplía el tratamiento de la *dispositio* a costa de versos que en el *De auctoribus interpretandis* caían en el cuarto y quinto precepto, además de trasladar la cuestión sobre los pies métricos al tercer capítulo, el del *numerus*. Así es como el Brocense procede a reorganizar los versos de la *Ars poetica* estableciendo los distintos pasajes según un estricto criterio de afinidad temática y doctrinal entre los versos. El sexto precepto del *De auctoribus interpretandis* pasa a las *Annotationes* dividido en cinco capítulos autónomos y, por tanto, de comentario más preciso. Por último, las *quaestiones* que cerraban el *De auctoribus interpretandis* mantienen todavía en las *Annotationes* los mismos límites entonces admitidos.

En definitiva, en lo que concierne a la estructura supuesta en el texto de Horacio el Brocense modifica el sistema normativo del *De auctoribus interpretandis* poniendo en su lugar una estructura meramente capitular, anunciada mediante epígrafes, y no ya preceptos, que no aspiran a ser sino un resumen del contenido desarrollado por Horacio en el texto de la *Epistola ad Pisones*. El Brocense desmonta el sistema del *De auctoribus interpretandis*, tan aplaudido por García Berrio, trasladando al estudio de la *dispositio* versos y temas tratados anteriormente en otros ámbitos distintos.

Pero nada es más significativo que el abandono prácticamente total del término *praeceptum* junto al título de cada capítulo. No quiere decir esto que el Brocense pretenda hacer caso omiso del evidente carácter normativo de la *Epistola* horaciana, por el contrario, responde más bien a una distinta consideración de ese carácter. En el *De auctoribus interpretandis* el Brocense concluía su análisis de los seis preceptos afirmando, en la línea de los *praecepta* preliminares,:

*His sex praeceptis aut uerius quatuor complexus est Horatius quicquid ad perfectionem poeseos spectare poterat. Nunc aliquas prosequitur quaestiones, quae ab illis praeceptis pendent, quas in hunc locum distulit ne praeceptorum turbaret claritatem. Nam qui praecipit breuis esse debet*²⁵.

Esta confesión desaparece en las *Annotationes* y con ella, creemos nosotros, desaparece también la posibilidad de seguir empleando la *Epistola ad Pisones* como un auténtico manual de poética, al que corresponde formar buenos escritores.

Ahora bien, la inclusión del texto de Horacio y la reorganización a la que lo somete el extremeño no constituyen las únicas novedades de las *Annotationes*. A todo lo dicho anteriormente hay que sumar la utilización de un nuevo procedimiento interpretativo mucho más elaborado que el del tratado *De auctoribus interpretandis*. En efecto, la *elucidatio* o la *paraphrasis* anunciadas en las portadas de la *Ars dicendi* de 1558, 1569 y 1573, años en que la *Ars dicendi* y el *De auctoribus* se publican con-

24.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *Annotationes, Materia oratoris et poetae constat ex rebus et uerbis, hoc est, ex ordine, iunctura et numero*, p. 111. En este punto el Brocense sigue a Quintiliano, *Inst.*, 10, 9, 237: *In omni porro compositione tria sunt genera necessaria: ordo, iunctura, numerus*.

25.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *De auctoribus interpretandis*, p. 90.

juntamente, dejan paso en las *Annotationes* de 1591 a un sistema interpretativo que procede regularmente desde la *ecphrasis* a la *annotatio*.

Mientras que en el *De auctoribus interpretandis* el comentario del Brocense incluía explicaciones de todo tipo, doctrinales, textuales y gramaticales, las *Annotationes* presentan una distinción clara entre la exégesis doctrinal, reservada a la *ecphrasis*, y la meramente textual y gramatical, a la que se dedican las *annotationes*. Y si son precisamente estas últimas, las *annotationes*, y no las primeras, las *ecphrasis*, las que dan título a la obra es porque, tal como anuncia ya la epístola-dedicatoria, el objetivo que ahora persigue el Brocense no es otro que mejorar el comentario al texto de Horacio, olvidándose ya de que la pretensión horaciana de formar buenos escritores permitía considerar la *Epistola ad Pisones* como un manual de poética útil todavía para su aplicación en la enseñanza contemporánea.

Dicho esto podemos esbozar ya algunas conclusiones. En primer lugar observamos que el capítulo preliminar y el comentario al texto de Horacio ocupan una jerarquía absolutamente inversa en el *De auctoribus interpretandis* y en las *Annotationes*. En el primer caso los *praecepta* preliminares predominan sobre el comentario, en el sentido de que este último se presenta como un ejemplo de aplicación práctica de las indicaciones expuestas en el aparato teórico precedente. De esta forma el comentario a la *Ars poetica* de Horacio asume un carácter paradigmático, como un modelo de comentario a seguir en otros textos y autores²⁶. Pero este hecho no excluye que el Brocense acepte el carácter de *Ars* presente en la *Epistola* horaciana y que, en consecuencia, organice las doctrinas en él expresas mediante un sistema trabado de preceptos cuyo acatamiento conduce a la formación del *perfectus poeta*. La insistencia en esta circunstancia en dos puntos claves de la obra pone de manifiesto que el Brocense asume la *Epistola ad Pisones* en cuanto texto doctrinal, en definitiva, en cuanto tratado válido todavía para la enseñanza teórica de la poética. Así parecen confirmarlo algunos testimonios recogidos por González de la Calle en los que observamos cómo el Brocense, una vez leída y repasada su *Rhetorica*, procedía a explicar en clase el texto de la poética²⁷. Puede decirse, entonces, que el *De auctoribus interpretandis siue de exercitatione* pretende ser un tratado teórico práctico que, por una parte, recoge la doctrina del Brocense sobre la interpretación y comentario de textos literarios y que, por otra, pone como ejemplo de estos presupuestos teóricos el comentario a la *Epistola ad Pisones*. Pero además, el texto de la *Epistola* es considerado en cuanto *Ars poetica*, tanto en su contexto originario como en el ámbito cotidiano de las clases de retórica. De ahí que todavía en 1580 la visita efectuada a la cátedra de retórica revele que el titular de la misma, Francisco Sánchez de las Brozas, concluida ya la lectura de su *Rhetorica*, está leyendo la *Ars poetica* de Horacio, tanto en la primera media hora, tradicionalmente dedicada a los preceptos, como en la segunda, reservada a los

26.- Cf. *ibidem*, p. 77: *Experiamur id in Arte poetica, ad cuius expeditionem, cum plures quam ad uellus aureum properarint, nullus tamen quid auri lateret hactenus demostrauit sed lanam externam eamque caprinam pro aureo uellere omnes ostendant.*

27.- Cf. P. U. González de la Calle, *Francisco Sánchez de las Brozas. Su vida profesional y académica*, Madrid, 1923, p. 90.

ejercicios²⁸. Por tanto, en el *De auctoribus interpretandis* el Brocense conjuga lo teórico y lo práctico, la preceptiva sobre comentarios con el testimonio mismo de un comentario a un texto literario puesto como modelo.

Por el contrario, en las *Annotationes* ha desaparecido por completo la primacía del capítulo preliminar sobre el comentario al texto de Horacio, estableciéndose incluso una jerarquía totalmente opuesta a la del *De auctoribus interpretandis*. Ahora es el comentario el que impone su protagonismo sobre la epístola-dedicatoria que el Brocense dirige a su corresponsal explicándole en ella las nociones que el autor considera básicas para la interpretación de los autores, esto es, para el comentario. Estas nociones, según dijimos al principio, coinciden con los *praecepta* que dan comienzo al *De auctoribus interpretandis*. Sin embargo, en las *Annotationes* ya no constituyen auténticos *praecepta*, han perdido su naturaleza normativa y, por tanto, nada impide ya al comentario convertirse en protagonista único de la obra. Así lo quiere el Brocense cuando en la misma epístola-dedicatoria confiesa que su intención no es otra que la de mejorar el comentario que de joven hiciera al texto de Horacio. En realidad, según hemos visto, las modificaciones aplicadas revelan un cambio más significativo que la simple extensión y enmienda del comentario. A este respecto, creemos que el análisis del texto de Horacio no constituye ya el paradigma impuesto por el Brocense a su doctrina sobre la *exercitatio*. De hecho, en las *Annotationes* queda reducido a un comentario más dentro de la amplia nómina de comentarios ya realizados y publicados por el humanista extremeño. Por otra parte, el Brocense parece haber limitado su particular aceptación del texto de Horacio en cuanto *Ars poetica* al contexto original de la *Epistola*, es decir, al mundo literario de la Roma clásica. De ahí que en los libros de visita de cátedra posteriores a 1591 la *Ars poetica* no aparezca ya citada en los cursos de teoría retórica impartidos por el Brocense y que en cambio sí se observe su presencia entre las lecturas tenidas en la cátedra de latín, donde el maestro extremeño combinaba la lección de su *Minerva* con algún texto literario²⁹.

Todavía antes de concluir esta comunicación parece oportuno volver sobre una cuestión que apenas hemos anunciado en las páginas anteriores. Nos referimos a la relación entre retórica y poética. La oportunidad de esta consideración se desprende de la anterior afirmación en el sentido de que el *De auctoribus interpretandis*, o, mejor, la *Ars poetica* de Horacio allí comentada, era empleada por el Brocense como un documento teórico-práctico para la enseñanza de doctrinas poéticas en sus clases de retórica. En este sentido, resulta evidente que la publicación conjunta de la *Ars dicendi* y del *De auctoribus interpretandis* desde 1558 a 1573 no es, en modo alguno, fortuita. El sistema curricular contemplado por el Brocense, al menos hasta 1573, año de la última edición de la *Ars dicendi*, procede desde la gramática a la retórica y de ahí finalmente a la poética. Hasta la fecha citada la principal diferencia entre retórica y poética en el caso particular del Brocense se reduce a que la primera de estas dos disciplinas, la retórica, no aspira a formar escritores perfectos sino que pretende sólo proporcionar

28.- Cf. *ibidem*, p. 191: “[...] Esteban Dolce del Colegio Trilingüe dixo que va leyendo el Arte poética e la lee toda la hora porque, aunque se suele leer media hora de Retórica y media de ejercicios, ha acabado ya toda la Retórica y lee lo susodicho [...]”.

29.- Cf. *ibidem*, pp. 363-366.

los instrumentos retóricos que sumados a los gramaticales, previamente aprendidos, permiten a su poseedor comprender en sus justos términos cualquier texto literario. A la poética, en cambio, le corresponde la instrucción de escritores a partir de los preceptos expuestos por Horacio en su *Epistola ad Pisones*, a la que, consecuentemente, el Brocense prefiere denominar *Ars poetica*. Dicho de otro modo, para el Brocense la enseñanza poética que debe recibir un alumno como complemento a sus clases de retórica se encuentra regulada ya en los seis preceptos y las tres cuestiones a las que puede reducirse la *Ars poetica* de Horacio.

Ahora bien, como es sabido, a partir de 1579, fecha de publicación de la primera edición del *Organum dialecticum et rhetoricum*, el Brocense lleva a cabo una profunda modificación, al menos teórica, del *curriculum* escolar de la Facultad de Artes, dividiendo su antigua retórica en dialéctica y retórica³⁰. El estudio de la gramática sigue estando en la base de todo el proceso formativo, pero ahora le sigue la dialéctica, aunque ésta no sea sino una adaptación de la *inuentio* y de la *dispositio*, todavía partes de la retórica en la *Ars dicendi*. La *rhetorica*, entonces, queda reducida a mera *elocutio*, y sus ya de por sí débiles fronteras con la poética se difuminan aún más. Tal vez sea ése el motivo por el que la aparición en 1579 del *Organum dialecticum et rhetoricum* viene a romper la hasta entonces mantenida tradición de publicar en un mismo volumen la obra retórica y la poética, pues dos años después vuelve a publicar el Brocense el *De auctoribus interpretandis* pero ahora como un tratado independiente. El abandono definitivo de la poética o, al menos, de la poética horaciana se consuma finalmente en 1591 cuando el Brocense edita sus *In Artem poeticam Horatii annotationes*, una obra en la que, según hemos defendido aquí, el comentario a la *Ars poetica* queda reducido precisamente a eso, a un comentario.

Por tanto, el *De auctoribus interpretandis* y las *Annotationes* no deben compartir un mismo puesto en el cuadro general de las obras del Brocense. Si admitimos, como parece obvio, que las obras del Brocense pueden dividirse en dos grupos, uno de tratados teóricos y otro de obras prácticas o comentarios, las *Annotationes* son fácilmente clasificables en este último apartado, junto con los restantes comentarios a textos antiguos y contemporáneos. Sin embargo, la ubicación del *De auctoribus interpretandis* en este esquema resulta bastante más problemática ya que el tratado en cuestión no es una simple *explanatio* o *exercitatio*. Tal como hemos dicho, el *De auctoribus interpretandis* comienza siempre con un breve aparato teórico intitulado *praecepta* del que el posterior comentario pretende ser una modélica aplicación. Pero en realidad esta obra tampoco es propiamente una *ars*, pues no se ajusta al sistema de definición, división y ejemplo, típico en las restantes *artes* del Brocense. Por otra parte, la materia sobre la que se proyecta el comentario constituye, según el Brocense, una auténtica *ars*, la *Ars poetica* de Horacio. Por ello, la tipología final del tratado del Brocense titulado *De auctoribus interpretandis* resulta ser la síntesis de tres elementos distintos:

30.- Cf. la introducción de C. Chaparro Gómez a su edición del *Organum*, pp. 170-172.

- 1) La *doctrina* sobre el comentario, que abre y domina la obra en su conjunto.
- 2) La *ars* presente en la materia objeto de comentario.
- 3) La *explanatio*, empleada por el Brocense para explicar el texto de Horacio y ajustada, a su vez, a la estructura «artística», esto es, preceptiva, de la *Epistola ad Pisones*.

En definitiva, el *De auctoribus interpretandis* constituye una obra de extrema versatilidad, útil tanto en el campo de la enseñanza teórica como en el de la formación práctica, mientras que las *Annotationes* acogen un comentario más depurado pero, al mismo tiempo, encerrado ya en los estrechos lindes de la *explanatio* o de la *exercitatio*.

Luis MERINO JEREZ
Universidad de Extremadura

NUMERUS EN LA RHETORICA DEL BROCENSE: EVOLUCIÓN, FUENTES E IMPLICACIONES

Pretendemos con esta comunicación dar a conocer la doctrina sobre el ritmo tal como aparece expuesta en las distintas ediciones de la *Ars dicendi* y del *Organum dialecticum et rhetoricum* del Brocense, analizando para ello los dos aspectos que hemos considerado más oportunos: su evolución y sus fuentes. Así, describimos en primer lugar los datos fundamentales que presenta la doctrina sobre el ritmo en la *editio princeps* de la *Ars dicendi*, esto es, la edición salmantina de 1556¹. A partir de ahí observamos la evolución que experimenta dicha doctrina en las ediciones sucesivas de la *Rhetorica* del Brocense, hasta 1588, año en que se publica la última edición del *Organum*². Por último, señalamos aquellos aspectos que denuncian la filiación ramista de los presupuestos teóricos asumidos por el Brocense en su teoría sobre el ritmo desde 1558.

-
- 1.- Hemos manejado el siguiente volumen, *De arte dicendi liber unus per Franciscum Sanctium Brocensem in inclita Salmanticensi Academia rhetorices professorem*, Salmanticae, excudebat Andreas a Portonariis S. C. M. typographus, 1556 (volumen 17691 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca). Agradezco a la Dra. Dña. Carmen Codoñer, como directora de la Biblioteca y Archivo de la Universidad de Salamanca, la urgencia con que puso a mi disposición el microfilm de esta obra.
 - 2.- Cf. Francisco Sánchez de las Brozas, *Obras. I. Escritos retóricos*, introducción, traducción y notas por Eustaquio Sánchez Salor (*Ars dicendi*, 1558-1573) y César Chaparro Gómez (*Organum dialecticum et rhetoricum*, 1579-1588), Cáceres, 1984.

I.- EVOLUCIÓN DE LA *NUMERI DOCTRINA* EN LA *RHETORICA* DEL BROCENSE

En lo que concierne a la evolución de la *numeri doctrina* en la *Rhetorica* del Brocense es posible advertir dos etapas. La primera de ellas corresponde exclusivamente a la primera edición de la *Ars dicendi*, la publicada en Salamanca en 1556. La segunda abarca todas las ediciones posteriores, incluidas las que se publican bajo la nueva denominación de *Organum dialecticum et rhetoricum*.

1.- El primer aspecto de la *editio princeps* que modifican unánimemente las ediciones posteriores responde a la ubicación misma del capítulo sobre el ritmo dentro de la estructura orgánica del tratado. Así, en 1556 el Brocense considera el estudio del *numerus* como el último de los cuatro capítulos en los que divide las figuras: *tropi*, *figurae uerborum*, *figurae sententiarum* y, por último, *numerus*³. Por el contrario, a partir de 1558 el Brocense incluye el *numerus* como tercer y último apartado de las figuras de palabras, detrás, entonces, de las *figurae per repetitionem et conmutationem*⁴.

La distinta organización de la teoría elocutiva en uno y otro caso revela, a su vez, un distinto tratamiento del ritmo. En 1556 el Brocense comienza el capítulo describiendo los diferentes tipos de pies métricos que se emplean en la prosa⁵. Ateniéndose a una clasificación exclusivamente cuantitativa el Brocense enuncia, explica brevemente y, en ocasiones, ejemplifica los posibles tipos disilábicos, trisilábicos, tetrasilábicos y pentasilábicos, aunque en los dos últimos grupos selecciona respectivamente uno y cuatro de los dieciséis y treinta y dos modelos posibles.

Tras esta descripción, el autor de la *Ars dicendi* procede a discutir cuáles son los pies métricos que deben emplearse en el período, distinguiendo dentro de él las partes inicial, central y final. Aunque su doctrina no desatiende el inicio y el medio del período, el Brocense dedica la mayor parte de su teoría al análisis de la cláusula. Tras anunciar que ésta es la parte del período cuya ordenación métrica exige mayor esmero, pasa a enunciar y describir los pies y combinaciones de pies que en su opinión satisfacen mejor las exigencias métricas de la cláusula. En este punto la relación que hace no es exhaustiva, sin embargo, de sus palabras resulta una nómina ciertamente amplia de soluciones teóricas, acompañadas en algunos casos de los respectivos testimonios literarios.

Inmediatamente después el Brocense propone al estudioso de retórica que elija cualquiera de los pies previamente descritos pero haciéndole ver que cuando se desea dotar a la expresión de lentitud y gravedad es preciso adoptar pies con sílabas largas e incluir *cola* más extensos que el hexámetro. Por el contrario, los pies cargados de sílabas breves y los *cola* e incisos de escasa extensión proporcionan al texto las sensaciones opuestas, esto es, rapidez y vivacidad. En este punto el Brocense, apoyándose explícitamente en Cicerón, recuerda que determinados tipos de palabras proporcionan *concinnitas* o armonía casi de forma natural. Estas palabras, según se desprende del texto mismo de Cicerón

3.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *Ars dicendi*, 1556, f. 33.

4.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *Ars dicendi*, 1558-1573, p. 126 y *Organum*, p. 350.

5.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *Ars dicendi*, 1556, f f. 53v-56r.

parafraseado por el Brocense, no son otras que las sometidas a las figuras conocidas tradicionalmente como figuras gorgianas⁶.

Por último, el Brocense recrimina a quienes desdennan el cultivo del ritmo creyendo innecesario el fastidio que supone su uso. En su lugar, el autor de la *Ars dicendi* propone practicar las técnicas métricas desde los primeros años de instrucción a fin de que se conviertan en un hábito connatural a la expresión escrita u oral en latín. Sin embargo, en realidad esta última recomendación no pretende sino atraer la atención del estudiante y del estudioso de retórica al conocimiento de los procedimientos rítmicos presentes en los textos antiguos, a fin de capacitar al alumno para que pueda advertir la belleza y utilidad de tales recursos en los textos leídos en clase o fuera de ella. En este sentido no debemos olvidar que el Brocense era un decidido partidario de abolir la obligación de hablar latín en clase y que no era un gran entusiasta del cultivo de otro latín que no fuera el de los textos escritos⁷.

2.- Resumida así la doctrina sobre el ritmo desarrollada en la *editio princeps* de la *Ars dicendi*, pasamos ahora a considerar las principales novedades introducidas por el Brocense en las ediciones posteriores y de forma particular en la edición de 1558⁸. Sin duda, amén de la ya mencionada inserción del capítulo sobre el ritmo dentro de las figuras de palabras, la principal novedad de estas ediciones estriba en la introducción de un extenso apartado teórico que viene ahora a preceder las doctrinas particulares sobre los pies métricos expuestas dos años atrás. Este cuerpo doctrinal desarrollado por el Brocense incluye la definición de *numerus*, los diferentes ámbitos en los que se aplica y los tipos de ritmos que es posible advertir. Luego, a esta aportación fundamental se suman modificaciones parciales que tan sólo corrigen aspectos muy concretos de la teoría sobre los pies métricos ya expuesta en la *editio princeps*. Otro tanto puede decirse, en general, de las ediciones de la *Ars dicendi* posteriores a 1558 e incluso del *Organum dialecticum et rhetoricum*. En definitiva, para la correcta determinación de las dos etapas anunciadas es preciso situarse primero en la edición de 1556 y después en la de 1558, pues a partir de esta fecha queda ya fijada, en lo fundamental, la doctrina sobre el ritmo propia del Brocense.

Pues bien, es a partir de 1558 que el Brocense define el *numerus* como *modulata orationis compositio, quae in incis, membris, periodis spectatur*⁹. Por tanto, sólo gracias al ritmo, dice el

6.- Cf. *ibidem*, f. 55v-56r: *Illud admonet Cicerus, quod non fuit praeterendum esse quaedam genera verborum in quibus quasi sua sponte concinnitas insit, ut sunt similiter cadentia siue desinentia siue cum paria paribus redduntur siue opponuntur contraria.*

7.- La actitud del Brocense sobre este particular es hoy bien conocida gracias sobre todo a la lectura de la conocida paradoja *Latine loqui corrumpit ipsam latinitatem*, en *Paradoxa*, Antuerpiae, 1582 y más tarde, con modificaciones (*Qui latine gariunt corrumpunt ipsam latinitatem*) en la *Minerva* de 1587. Cf. P. U. González de la Calle, "Latín y romance. Contribución al estudio de la vida docente española en el siglo XVI", en *Varia. Notas y apuntes sobre temas de letras clásicas*, Madrid, 1916, pp. 211-299.

8.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *Ars dicendi*, 1558-1573, pp. 136-146.

9.- Cf. *ibidem*, p. 136.

Brocense, es posible componer un discurso suave y armónico¹⁰. A partir de esta definición el Brocense desarrolla en algunas líneas los tres ámbitos de aplicación anteriormente señalados, teorizando, entonces, sobre los incisos, miembros y períodos. Sin embargo, dentro de las novedades el aspecto más interesante lo constituye la doble división que hace el Brocense del ritmo en ritmo natural y artificial, por un lado, y ritmo poético y oratorio, por otro. Destaca especialmente el hecho de que la segunda dicotomía se superponga a la primera de tal forma que debemos entender que tanto el ritmo natural como el artificial pueden ser a su vez poéticos u oratorios¹¹.

El Brocense considera en primer lugar el *naturalis numerus*, afirmando que éste se basa *in aurium iudicium*. La asunción de este principio permite al humanista extremeño dictar algunas normas contra las palabras ásperas, los hiatos de vocales y la cacofonía, entre otros vicios. Sin embargo, a este respecto la recomendación más importante y más destacada por el Brocense resulta ser la inclusión del texto de Cicerón, ya parafraseado en la *editio princeps*, donde el Arpinate defiende la armonía natural que prestan determinados vocablos. Vuelve el Brocense, pues, a recomendar el empleo de las figuras gorgianas, incluida la antítesis, como procedimientos especialmente válidos para garantizar aquella decorosa sonoridad que tanto agrada a los oídos¹². Ciertamente el pasaje en cuestión, como hemos dicho, estaba ya presente en la primera edición, sin embargo, en modo alguno contaba entonces con una atención y un tratamiento tan amplios como los que ahora recibe. De hecho, casi la mitad del párrafo sobre el ritmo natural está ocupado por el testimonio literal de Cicerón.

Tras el ritmo natural, el Brocense pasa a considerar el ritmo artificial, si bien ahora, a diferencia del capítulo inmediatamente anterior, el extremeño renuncia explícitamente al análisis del ritmo artificial poético, no porque la *ars rhetoricae* no sea lugar adecuado para ello, que sí lo es, sino por la existencia y amplia difusión de tratados más extensos sobre la materia¹³. En cualquier caso, el Brocense hace depender el ritmo artificial de los pies métricos, incorporando así a su exposición la doctrina ya recogida en la *princeps*.

Con todo, al consagrarse al estudio del ritmo oratorio y antes de considerar las tres partes del período, el Brocense encuentra la ocasión para advertir que éste, el ritmo oratorio, goza de mayor libertad que el poético, pues no en vano está gobernado por el principio de la variedad en la combinación de los pies métricos. A continuación el Brocense reproduce con escasas variantes las secuencias métricas descritas en 1556 repitiendo también de forma casi literal las consideraciones finales sobre las distintas virtudes expresivas de las sílabas largas y breves, así como la recomendación última en el sentido de proceder al estudio del ritmo en las etapas iniciales de la formación escolar¹⁴.

10.- Cf. *ibidem*: *Restat ut de tertia parte figurae uerborum dicamus, quae in numero siue uerborum collocatione cernitur, per quam oratio suauiter et modulate componitur.*

11.- Cf. *ibidem* p. 138: *Numerus autem aut naturalis aut artificiosus; uterque uero aut poeticus aut oratorius.*

12.- Cf. *ibidem* p. 138-140 y Cic., *Orat.*, 49-50, 164-167.

13.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *Ars dicendi*, 1558-1573, p. 142: *Hi pedes poetici sunt et oratorii sed de numero poetico nihil hic agemus -quamuis non alienus erat locus- quia diligenter haec pars a multis erat pertractata.*

14.- Cf. *ibidem* pp. 142-146.

Por tanto, en lo que concierne a la evolución de la doctrina del Brocense sobre el ritmo podemos concluir señalando la existencia de dos etapas, una correspondiente a la *editio princeps* de 1556 y otra que abarca todas las ediciones posteriores, publicadas desde 1558 hasta 1588.

II.- FUENTES DE LA NUMERI DOCTRINA EN LA RHETORICA DEL BROCENSE

Cabe preguntarse entonces a qué se debe esta nueva perspectiva o, mejor, a qué nuevos fundamentos responde la ampliación doctrinal asumida por el Brocense a partir de 1558. Es evidente que el humanista extremeño procede así para proporcionar a sus alumnos una doctrina más amplia y mejor organizada de cara a su posterior enseñanza escolar. Sin embargo, esta cuestión no es en absoluto ajena a la evolución que experimenta, en su conjunto, la retórica del Brocense. Una evolución que progresa desde perspectivas genuinamente tradicionales hasta planteamientos propiamente ramistas. Esto es un hecho en el caso concreto de la doctrina sobre el ritmo.

En lo que concierne a las fuentes consideradas por el Brocense para su teoría del ritmo es evidente que todos los materiales citados en su *Rhetorica*, independientemente de la fecha de su publicación, proceden de los tratados retóricos legados por la Antigüedad grecolatina. Así, por ejemplo, el establecimiento de los tres ámbitos de aplicación del ritmo (inciso, miembro y período), las recomendaciones sobre el ritmo natural, incluidas las figuras gorgianas, y los distintos tipos de pies métricos, clasificados por número de sílabas y por su particular idoneidad en cada una de las tres partes del período (principio, medio y cláusula) están perfectamente atestiguados en los tratadistas antiguos, Cicerón y Quintiliano incluidos¹⁵.

Sin embargo, no podemos afirmar por ello que el Brocense carece de originalidad en su teoría sobre el ritmo. En efecto, no debemos entender por originalidad la elaboración de doctrinas absolutamente novedosas sino más bien la adopción de principios y perspectivas teóricas tan útiles para la enseñanza del ritmo como poco conocidas en la España de la época, al menos en su formulación ramista¹⁶.

Efectivamente, la evolución que experimenta la doctrina sobre el ritmo desde la perspectiva tradicional de 1556 a las novedades de 1558 no es sino el resultado de la adscripción del Brocense a este capítulo particular de la retórica ramista. En el segundo de los prólogos que preceden a la edición de 1558 de la *Ars dicendi* el Brocense confiesa sin rubor

15.- Cf. H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, II, 1967, pp. 170 ss., 306-323 y 355-374.

16.- Cf. sobre el ramismo en la España renacentista E. Asensio, "El ramismo y la crítica textual en el círculo de Luis de León. Cartero del Brocense y Juan de Grial", en *I Academia literaria renacentista. Luis de León*, Salamanca, 1981, I, pp. 47-76; y Luisa López Grigera, "An Introduction to the Study of Rhetoric in 16th Century Spain", en *Dispositio. Revista hispánica de semiótica literaria*, VIII, 1983, 22-23, pp. 1-18.

Quod autem ad elocutionem attinet, Audomari Talaei ordo adeo ipsi naturae rerum consentit, ut, si alium quarere conarer, peiorem inuenissem [...] Illius igitur ordinem in omnibus fere sum secutus, paucis uel mutatis uel omnino sublatis, *nullius addictus iurare in uerba magistri*, ut Flaccus inquit¹⁷.

A partir de estas palabras resulta evidente que para la justa apreciación de la fuentes de la *Rhetorica* del Brocense hemos de tener muy en cuenta las obras retóricas de Omer Talon y de su mentor, Pierre de la Ramée, los dos hacedores de lo que hoy denominamos ramismo¹⁸. Ahora bien, desde 1545, año en que se publica la primera *Rhetorica* ramista, hasta 1558, fecha a la que corresponde la explícita adscripción del Brocense al ramismo, el sistema retórico elaborado por Talon y de la Ramée no deja de evolucionar a su vez, según ha demostrado recientemente Kees Meerhoff¹⁹. A este respecto Meerhoff establece tres etapas en el tratamiento ramista del ritmo antes de 1558. Su análisis contempla, entre otros aspectos, la evolución que sufre entre los ramistas la ubicación del ritmo en el esquema de la *elocutio*, la definición de *numerus*, sus distintas divisiones y, por último, la relación que mantiene con las figuras gorgianas. Es decir, su estudio sobre el sistema ramista considera precisamente los mismos cuatro puntos fundamentales que, en nuestra opinión, distinguen la segunda de la primera edición de la *Ars dicendi* del Brocense. Por tanto, el análisis de Meerhoff puede servirnos de punto de referencia para aislar las etapas y la teorías concretas que subyacen en la interpretación que hace el Brocense del ritmo.

1.- El primer aspecto que sometemos a consideración es el de la organización de la *elocutio*, para ver así qué lugar ocupa dentro de ella el capítulo sobre el *numerus*. En las *Institutiones oratoriae* publicadas por Talon en 1545 la *elocutio*, equiparada ya a la *rhetorica*, como es norma entre los ramistas, se divide *in uerbis singulis e in uerbis coniunctis*. Esta segunda parte comprende, a su vez, *collocatio*, *numerus*, *figurae* y *decorum*²⁰. Sin embargo, es en la segunda etapa ramista, y más concretamente en la *Rhetorica* publicada por Talon en 1548, donde encontramos una división de la *elocutio* idéntica a la de la *Ars dicendi* del Brocense de 1558. La *elocutio* aparece dividida en *tropi* (*in uerbis singulis*) y *figurae* (*in uerbis coniunctis*). Dentro de estas últimas Talon distingue figuras de pensamiento y figuras de palabras, que se dividen a su vez en repetición, conmutación y ritmo²¹. Por

17.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *Ars dicendi*, 1558-1573, p. 38.

18.- Cf. sobre el ramismo en general W. Ong, *Ramus. Method and Decay of the Dialogue*, Cambridge (Mass.) 1958; C. Vasoli, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. "Invenzione" e "Metodo" nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, 1968; P. Sharrat, "The Present State of Studies on Ramus", en *Studi Francesi*, 16, 1972, pp. 201-213 y "Ramus, philosophe indigné", en *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1982, pp. 187-206.

19.- Kees Meerhoff, *Rhétorique et poétique au XVIe siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden, 1986.

20.- Cf. Omer Talon, *Institutiones oratoriae*, Parisiis, 1545, pp. 21 y 22; y K. Meerhoff, *op. cit.*, pp. 193 y 199.

21.- Cf. K. Meerhoff, *op. cit.*, p. 233.

el contrario, la *Rhetorica* de Talon de 1557, exponente de la tercera etapa, presenta una clasificación mucho más audaz y evolucionada. En ella observamos la equiparación del ritmo a todas las figuras de palabras, de forma tal que si la *elocutio* se divide en tropos y figuras, éstas últimas se dividen a su vez en ritmo o figuras de palabras, por un lado, y figuras de pensamiento, por otro²².

Por tanto, la *editio princeps* de la *Ars dicendi* del Brocense no parece reflejar ninguna de las etapas de la retórica ramista. Sin embargo, la edición de 1558 reproduce fielmente la estructura elocutiva diseñada por Talon en su *Rhetorica* de 1548, donde el ritmo constituye la tercera y última de las categorías en las que se dividen las figuras de palabras.

2.- Otro tanto puede decirse de la definición de *numerus*, el segundo de los puntos que nos hemos propuesto analizar aplicando las pertinentes comparaciones. En las *Institutiones oratoriae* de 1545 Talon define el *numerus* como *concentus ex apta pedum modulatione causa suauitatis excogitatus*²³. Esta definición recoge ya conceptos presentes más tarde en la definición que da el Brocense en 1558, como los de *modulatio* y *suauitas*. Sin embargo, el enunciado adoptado por el Brocense para definir el ritmo no es otro que el elaborado por Talon en su *Rhetorica* de 1548, es decir, el ritmo es una figura *per quem oratio suavis et modulata componitur*²⁴. Todavía unas líneas más adelante el Brocense insiste de nuevo en su definición de ritmo en cuanto *modulata orationis compositio*, según la fórmula empleada por Pierre de la Ramée en las *Brutinae quaestiones* de 1549²⁵. En esta obra, una crítica a la retórica de Cicerón, así como en las *Rhetoricae distinctiones in Quintilianum*, contra la retórica de Quintiliano, basa Talon su *Rhetorica* de 1548, según ha demostrado suficientemente Meerhoff, a pesar de haber sido publicada la primera de ellas un año después de la obra de Talon²⁶.

De cualquier modo, la definición de ritmo presente en la *Ars dicendi* del Brocense responde plenamente a la retórica ramista de la segunda etapa, aunque en este caso las fuentes consideradas sean dos y no una.

Digamos, por último, que la definición de ritmo establecida por Talon en 1557 recoge aún los conceptos fundamentales de «suavidad» y «modulación». Pese a ello, la formulación entonces expresa difiere sustancialmente de las versiones anteriormente citadas, sobre todo por tomar ahora Talon como punto de partida la identidad entre figuras de palabras y *numerus*. Figura de palabras, dice Talon en

22.- Cf. K. Meerhoff, *op. cit.*, p. 275.

23.- Cf. O. Talon, *Institutiones oratoriae*, 1545, p. 24 y K. Meerhoff, *op. cit.*, p. 196.

24.- Cf. O. Talon, *Rhetorica*, 1548, p. 71. En realidad, la fórmula adoptada por el Brocense corresponde a una reedición de esta misma obra publicada en 1550: *per quam oratio suauiter et modulate componitur*. A este respecto, cf. K. Meerhoff, *op. cit.*, p. 228 y n. 22.

25.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *Ars dicendi*, 1558-1573, p. 136; Pierre de la Ramée, *Brutinae quaestiones in Oratorem Ciceronis*, 1549, p. 99.

26.- Cf. K. Meerhoff, *op. cit.*, pp. 200-220.

1557, *nihil aliud est quam numerus quidam orationis et modulus, id est, apta et suavis dictionum conformatio, quae cum delectatione percipitur*²⁷.

Por tanto, si en la *editio princeps* de la *Ars dicendi* el Brocense prescinde de cualquier definición de *numerus*, cuando en 1558 reelabora el capítulo sobre el ritmo, el humanista extremeño, al igual que sucede en el caso del esquema elocutivo, adopta la versión establecida por Talon en su *Rhetorica* de 1548.

3.- Ahora bien la afinidad que acabamos de advertir entre la *Rhetorica* de Talon de 1548 y la *Ars dicendi* de 1558 no alcanza similares cotas de fidelidad en lo que se refiere tanto a la división del ritmo como a la consideración de las figuras gorgianas. A este respecto nos limitamos a señalar que también en lo que atañe a la división del *numerus* el Brocense parece haber tenido en cuenta la *Rhetorica* de Talon publicada en 1548. Al igual que el autor ramista el Brocense divide el ritmo en *naturalis numerus* y en *artificialis numerus*, añadiendo inmediatamente la distinción entre *numerus poeticus* y *numerus oratorius*. Sin embargo, el Brocense presenta esta doble dicotomía como una división natural, ajena, entonces, a las rigurosas categorías de *pars* y *species* aducidas un decenio atrás por Talon²⁸. Además, el Brocense no vacila al afirmar que tanto el ritmo natural como el artificial son ambos susceptibles de ser divididos a su vez en ritmo poético y oratorio, alejándose así de las tesis de su modelo, en este punto algo menos explícitas. Con todo, el eco de la retórica ramista apenas puede ser mitigado con la referencia a Cicerón cuando el Brocense supedita el ritmo natural al juicio de los oídos y el artificial al mecanismo de los pies métricos. Creemos incluso que la definición que proporciona el Brocense de ritmo oratorio no es sino una versión resumida de la expuesta en su día por Talon, tal como parecen sugerir las evidentes coincidencias terminológicas entre uno y otro tratadista.

Numerus oratorius [...] liberior et solutior est nec certis pedibus nec certo semper loco nec eadem semper lege collocatis utitur sed quantum potest a poematis similitudine refugit²⁹.

Oratorius numerus liberior et solutior est nec eadem lege semper collocatis utitur pedibus imo quantum potest a poematis similitudine refugit³⁰.

En definitiva, aunque hemos omitido la referencia explícita a la división del ritmo en la primera y la tercera etapa de la retórica ramista, concluimos que también en este aspecto el Brocense de 1558 está influido por el Talon de 1548, si bien en este caso el extremeño insiste por su cuenta en la exigencia

27.- Cf. O. Talon, *Rhetorica*, 1557, p. 24.

28.- Cf. O. Talon, *Rhetorica*, 1550, pp. 55-58 y K. Meerhoff, *op. cit.*, pp. 230-231.

29.- Cf. O. Talon, *Rhetorica*, 1550, pp. 58-61 y K. Meerhoff, *op. cit.*, p. 231, n. 29.

30.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *Ars dicendi*, 1558-1573, p. 142.

de claridad prescindiendo de las categorías empleadas por Talon y fundiendo las dos dicotomías citadas en un único sistema³¹.

4.- El último aspecto que vamos a tratar consiste en considerar la relación que mantiene el *numerus* con las denominadas figuras gorgianas. Según dijimos al comienzo de nuestra exposición, en la *editio princeps* de la *Ars dicendi* el Brocense al final de su descripción del ritmo aludía ya a estas figuras, aunque, ciertamente, sin reconocerlas como tales figuras y siempre bajo el reclamo ciceroniano de la *concinnitas*. En 1558, estos recursos, considerados como propios del ritmo natural, ganan protagonismo y asumen incluso, por medio de una extensa cita de Cicerón, la parte principal de la doctrina dedicada por el extremeño a este tipo de *numerus*.

Por su parte, la primera versión de la *Rhetorica* de Talon ubica las figuras de la *concinnitas* al final del capítulo que estudia las figuras de palabras, muy lejos, por tanto del apartado dedicado al *numerus*. Sin embargo, en 1548 Talon desplaza al interior del capítulo sobre el ritmo todas las doctrinas correspondientes a las figuras gorgianas, poniéndolas en estrecha relación con el ritmo oratorio y con el poético pero sin reducirlas a ninguno de ellos. En realidad Talon pretende solucionar la cuestión creando una tercera categoría, la del *numerus quasipoeticus*, exclusiva de estos procedimientos. Este nuevo título, tan atípico en el contexto de las muy sistemáticas *artes* ramistas, aparece de nuevo en 1557, apadrinando ahora el estudio del isocolon y del homeoteleuton, pero sin incluir el homeoptoton y la antítesis, aunque esta última había sido repudiada ya por Talon en 1548³². A la vista de estos datos puede decirse entonces que la relación de las figuras gorgianas con el ritmo estaba presente ya en la *Rhetorica* del Brocense antes de que éste entrara en contacto con la segunda versión de la retórica ramista. De hecho, el ramismo del Brocense no parece manifestarse aquí más que en la confirmación de un parentesco ya admitido. Además, la decidida sumisión de las figuras gorgianas al *naturalis numerus*, así como la aceptación del homeopteton y de la antítesis como recursos retóricos válidos para garantizar la *concinnitas* de la expresión son circunstancias que corroboran las promesas del Brocense recogidas en el prólogo ya citado de la *Ars dicendi* en el sentido de seguir a Talon «pero sin jurar sobre sus palabras»³³.

III.- CONCLUSIONES

Concluimos entonces nuestra exposición confirmando que en lo tocante a la doctrina sobre el ritmo la *Rhetorica* de Talon y la del Brocense evolucionan ambas a lo largo de los años, aunque ciertamente con una cadencia distinta. En realidad, en este aspecto particular, la *Rhetorica* del

31.- Sobre la división del *numerus* en las *Institutiones oratoriae* de 1545 (*numerus: rythmus aut oratio uicta / metrum aut carmen*) y en la *Rhetorica* de 1557 (*numerus: ex pedum collocatione / ex iteratione similium uocum*) debe verse K. Meerhoff, *op. cit.*, pp. 196-197 y 275.

32. Cf. K. Meerhoff, *op. cit.*, pp. 193-194, 232-233 y 272-275.

33.- Cf. F. Sánchez de las Brozas, *Ars dicendi*, 1558-1573, p. 38.

Brocense sólo alcanza dos etapas, una de índole tradicional, correspondiente a la *editio princeps* de 1556, y otra de claro carácter ramista, establecida en 1558 y mantenida con muy escasas variantes hasta 1588. Observamos, además, que la renovación efectuada en 1558 se debe principalmente a la adopción por parte del Brocense de los presupuestos teóricos e incluso ocasionalmente de las formulaciones mismas establecidas por Omer Talon en la segunda versión de su *Rhetorica*, esto es, la publicada en 1548 (y en ediciones posteriores) siguiendo las directrices teóricas apuntadas por Pierre de la Ramée en las obras de crítica retórica publicadas en torno a esa misma fecha, las *Brutinae quaestiones in Ciceronem* y las *Rhetoricae distinctiones in Quintilianum*. En este sentido el Brocense toma de su modelo el esquema elocutivo y la definición de *numerus*. También adopta, aunque en este caso con mayor libertad, la doble división del ritmo en natural y artificial, por un lado, y poético y oratorio, por otro. Finalmente, en lo que se refiere a la relación de las figuras gorgianas con el ritmo natural el Brocense parece haber seguido sus propias intuiciones, confirmadas más tarde por la lectura de la *Rhetorica* ramista, en este sentido parcialmente coincidente con la doctrina del extremeño. Sólo queda, pues, explicar o intentar explicar, al menos, el motivo por el que el Brocense acude a la segunda versión ramista despreciando, si es que realmente llegó a conocerla, la que se supone una versión más actualizada y audaz, como la de 1557. A este respecto conviene recordar que en realidad esta tercera versión de la retórica ramista no es sino una traducción al latín de la *Rhétorique française* publicada por el también ramista Fouquelin unos años atrás³⁴. Todas las novedades sobre el ritmo presentes en la tercera entrega de Talon responden a los cambios introducidos en su día por Fouquelin para intentar adaptar las antiguas y prestigiosas doctrinas clásicas sobre el ritmo al cultivo y regulación de la literatura en lengua vulgar. El empeño de Fouquelin por transformar un sistema rítmico basado en la cantidad de las sílabas en otro apoyado exclusivamente en la eufonía se deja ver también en las doctrinas expuestas finalmente por Talon. Así, el triunfo evidente en la *Rhetorica* ramista de 1557 de la sonoridad sobre el cómputo de pies no es sino la consecuencia del interés de Fouquelin, compartido por Talon, de elaborar una teoría sobre el ritmo válida para la lengua latina y para la francesa. Esto sólo era posible identificando el ritmo con las figuras de palabras. Como puede suponerse, en las ediciones posteriores a la de 1557 los ramistas se vieron obligados a dar marcha atrás, al comprobar que cada una de las dos lenguas por ellos estudiadas, la latina y la francesa, precisaba y de un sistema rítmico propio. De ahí que si el Brocense llegó a conocer realmente las nuevas perspectivas de esta nueva etapa y la significativa mixtura en la que se asienta, ya fuera antes o después de 1558, su silencio parece indicarnos que en modo alguno estaba dispuesto a asumir las complejas implicaciones a las que podían arrastrarle las veleidades de su modelo. Por eso, cuando el Brocense afirma en el prólogo que el sistema elocutivo desarrollado por Talon es el mejor posible, en realidad el humanista extremeño está pensando sólo en la *Rhetorica* ramista de 1548.

Luis MERINO JEREZ
Universidad de Extremadura

34.- Cf. Antoine Foelin, *Rhétorique française*, Paris, 1555. A este respecto, R. E. Leake, "The Relationship of two Ramist Rhetorics: Omer Talon's *Rhetorica* and Antoine Fouquelin's *Rhétorique Française*", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 30, 1968, pp. 85-108; y K. Meerhoff, *op. cit.*, pp. 234-261.

EL TEATRO DE LOS JESUITAS EN LA PROVINCIA DE ANDALUCÍA: NUEVOS DATOS PARA SU ESTUDIO

Afirma Othón Arróniz que «la invasión del humanismo renacentista en España tuvo principalmente tres manifestaciones en cuanto al teatro se refiere: 1) la comedia humanística en latín, 2) el teatro de colegio, y 3) las versiones y refundiciones de textos dramáticos de la Antigüedad griega y latina.»¹

Esta aseveración podría parecer que encierra en sí grandes promesas y resultados, si no fuera porque, en realidad, los hechos no se corresponden con las palabras. El drama neolatino no fue, sin duda, la forma literaria más cultivada por los humanistas españoles. Al menos esa es la impresión que se obtiene cuando se contempla el escaso número de textos conservados y la poca difusión que alcanzaron en su época.

No faltan, empero, las noticias sobre representaciones diversas. Justo García Soriano, cuya obra *El teatro universitario y humanístico en España* (Toledo, 1945) sigue siendo el punto de partida para cualquier estudio sobre la materia, recoge algunos de los eventos teatrales que tuvieron lugar en las aulas y patios universitarios durante el siglo XVI.² Entre ellos destacan los vinculados con las Universidades de Salamanca y Alcalá de Henares. A la primera pertenecen dos obras del maestro Juan de Mal Lara, la comedia *Locusta* y la tragedia *Absalon*, escritas allá por 1548, hoy perdidas; como perdidas están las comedias del Brocense *Asuero*, *Bersabe*, *Achiles inventus*, *Trepidaria*, y la tragedia *Calirroeo*, que se hallaban entre los papeles secuestrados por la Inquisición al humanista en 1600. En

1.- O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, 1969, p. 12.

2.- Pp. 4-15. Cf. también O. Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, 1977, p. 27.

la misma Universidad se representó en 1568 ó 1569 la tragedia *De Illiberitanorum Maurorum seditione*, de Bartolomé Barrientos, según nos cuenta el propio autor en su libro *Barbariei Lima* (1570). Finalmente, como ejercicio escolar debió concebirse la única obra impresa de autor salmantino conservada de esta época. Nos referimos a la *Hispaniola* del erasmista Juan Maldonado, escrita en 1519 y editada en Valladolid en 1525, con al menos una edición posterior, la de Burgos de 1535, que es la única existente.

En cuanto a la Universidad de Alcalá de Henares, conocido es el nombre de Juan Pérez (*Petreius*), poeta y humanista toledano, catedrático de Retórica desde 1537, que tradujo al latín tres comedias de Ludovico Ariosto (*Necromanticus*, *Lena* y *Suppositi*) y una de Alessandro Piccolomini, *Gl'Ingannati*, con el título de *Decepti*. Fueron publicadas en 1574 por su hermano Antonio, clérigo de Toledo. Junto a ellas hay que situar la *Ate relegata et Minerua restituta*, original de Petreyo, representada hacia 1540 y conservada en el ms. 8762 de los fondos latinos de la Biblioteca Nacional de París.³ Quizás se representase también en esta Universidad la *Samarites*, *comoedia de Samaritano Evangelico*, que en 1537 dedicó su autor, Pedro Papeo, al corregidor de Formoselle, J. Falluel. De ella se conservan varias ediciones, entre ellas la publicada en Toledo, en 1542, con retoques de Fernando Lunar y escolios del maestro Alejo Venegas.⁴

Vinculadas al ámbito universitario valenciano nacieron las comedias hoy perdidas *Lobenía*, *Octavia*, *Sigonia* y *Thalassina*, representadas a mediados del XVI y atribuidas a Juan Lorenzo Palmireno (1524?-1579).⁵ Por su parte, Montells y Nadal, en su *Historia del origen y fundación de la Universidad de Granada* (Granada, 1870), alude al Acta del Claustro de 16 de Diciembre de 1549, en la que «se aprueba la representación en el patio del colegio de la comedia en latín compuesta por el Sr. Villanova, Regente de Gramática» (p. 66), noticia que no nos ha sido posible confirmar dada la inexistencia de dicha Acta.

Por último, Leicester Bradner sitúa entre este tipo de producciones escolares o universitarias dos obras tempranas: la *Galathea* y la *Zaphira*, del chipriota Hercules Florus, conservadas juntas en un

3.- Sobre Petreyo véase A. Morell-Fatio, "Ate relegata et Minerua restituta, comédie de collège représentée à Alcalá de Henares en 1539 ou 1540", *Bulletin Hispanique* 5 (1903), pp. 9-24; A. Bonilla y San Martín, "El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez", *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, v. III, Madrid, 1925, pp. 143-155; J. García Soriano, *op. cit.*, pp. 9, 14 y 344-359; A. Alvar Ezquerro, "Juan Pérez (*Petreius*) y el teatro humanístico", *Unidad y Pluralidad en el mundo antiguo. Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos*, v. II, Madrid, 1983, pp. 205-212.

4.- Petri Papei Samarites, comoedia de Samaritano Evangelico, Alexii Vanegas toletani in eundem Evangelicum Samariten dilucida Scholia studiosissimo viro Fernando de Lunar à secretis capituli S. Ecclesiae toletanae nuncupata cum Samarite digrediuntur. Toleti 10 mensis oct. 1542. (*Al fin*) Mensis octobris 10 die, anni Virginei partus 1542.- Joannes Ayala Typographus excudebat. Toleti. Cf. Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, t. IV, Madrid, 1889, col. 1012, nº 4263.

5.- Algunos fragmentos de estas comedias aparecen en su *Rhetorica* (Valentia, 1566). Cf. Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, 1973, p. 68.

único ejemplar perteneciente a la Biblioteca Colombina de Sevilla.⁶ El colofón, mutilado, no nos da fecha ni lugar, pero están catalogadas como Barcelona, 1502.

Fuera del ámbito universitario, la aportación humanística al teatro deja también mucho que desear. Dos nombres se citan con frecuencia: el de Jaume Romanyá, presbítero de Mallorca, que, a imitación de Terencio, compuso en latín la *Nova Tragicomoedia Grastimargus appellata*, representada en Mallorca el 2 de Mayo de 1562 ante numeroso público⁷; y el del lojano Juan de Valencia, cuya *Nineusis, comoedia de divite epulone*, describen Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia en las notas que pusieron a su traducción de la *Historia de la Literatura Española* de M. G. Ticknor (T. II, Madrid, 1851, p. 544). De ella nos dicen que mezclaba el latín y el castellano, empleando en ocasiones un latín macarrónico⁸, y de su autor que floreció en el reinado de Carlos V y que sus obras no llegaron a imprimirse.

No es de extrañar que ante este panorama (téngase presente que, por lo que llevamos dicho, sólo se han conservado tres obras impresas originales -la *Galathea* y la *Zaphira* de Floro, y la *Hispaniola* de Juan Maldonado- y una manuscrita, la *Ate* de Petreyo) L. Bradner tenga que admitir que «cualquier conclusión acerca del drama latino español que se extraiga de estas tres dispares producciones -se refiere a las dos de Floro y a la *Hispaniola* de Maldonado- carecería de valor.⁹» Habrá, pues, que esperar a que aparezcan o se investiguen nuevos textos.

Otra de las manifestaciones a que aludía Arróniz son las versiones y refundiciones de textos dramáticos antiguos. Ya a finales del siglo XIV, el valenciano mosén Antonio Vilaragut, mayordomo de Juan I, tradujo el *Hércules* y la *Medea* de Séneca. Pero será en el XVI cuando aparezca la mayor parte de versiones y adaptaciones. En 1515 salía a la luz pública en Zaragoza la traducción del *Amphitruo* de Plauto, realizada por el escritor y médico salmantino Francisco López de Villalobos; obra de la que se hicieron numerosas ediciones posteriores (Alcalá 1517, Zamora 1543, Zaragoza 1547, Sevilla 1550, 1554, 1574, etc.). Poco después, en 1525, apareció otro *Anfitrión*, el del catedrático y Rector de la Universidad de Salamanca Fernán Pérez de Oliva, que adaptó la comedia plautina suprimiendo y añadiendo grandes trozos. Muy libres fueron asimismo sus traducciones de la *Electra* de Sófocles, que tituló *La venganza de Agamenón*, y la *Hécuba* de Eurípides. Ambas se imprimieron en Salamanca y Córdoba, en 1585, con el título *Obras del maestro Fernán Pérez de Oliva, con algunas de Ambrosio de Morales, sobrino suyo*. Traducciones anónimas de Plauto fueron: *Amphitruo* (Toledo,

6.- L. Bradner, "The Latin Drama of the Renaissance (1340-1640)", *Studies in the Renaissance* 4 (1957), pp. 31-70, especialmente p. 36. Véanse referencias bibliográficas en A. Palau y Dulcet, *Manual del librero hispano-americano*, 2ª ed., v. 5, Barcelona, 1951, p. 439.

7.- Cf. García Soriano, *op. cit.*, p. 14.

8.- Por ejemplo, al principio del tercer acto, escena 4, dice el gracioso Tricongius: "¿Est hoc el locum del ensayo?", y Facetus le responde: "¿Locum? Essum seam nombren tibi". Cita en Ticknor, *ibid.*

9.- *Art. cit.*, p. 36.

1554), *El milite glorioso* y *Los menechmos* (Amberes, 1555)¹⁰. Cabe destacar también la refundición que Juan de Timoneda hizo del *Amphitruo* y los *Menaechmi* (Valencia, 1559), en la que más que a Plauto parece seguir traducciones anteriores: la de Villalobos para el *Amphytrion* y una desconocida del siglo XVI para los *Menecmos*¹¹. Por último, habría que recordar las traducciones que Pedro Simón Abril realizó de la *Medea* y del *Pluto* de Aristófanes (Barcelona, 1599), así como de *Las seis comedias de Terencio*, publicadas en 1583 con el *Tratado sobre la tragedia y comedia* de Cornuto.

Para completar esta ojeada por el teatro neolatino español, sería pertinente mencionar, siquiera de pasada, algunas ediciones que se realizaron en España de obras dramáticas extranjeras. Ya hemos hablado de la *Samarites* de Papeo, editada en Toledo en 1542 con retoques de Fernando Lunar y escolios de Alejo Venegas. En 1494, un año después de su primera impresión en Roma, se publicaba en Salamanca la *Historia Baetica*, del italiano Carlos Verardi, cuyo tema es la rendición de Granada¹². También en Salamanca, en 1501, salía a la luz el *Philodoxios*, comedia compuesta en 1424 por el genovés León Bautista Alberti. Finalmente, italiano parece ser Juan de Vallata, autor de *Poliodoros*, comedia humanística de mediados del siglo XV, conservada en un manuscrito de la Biblioteca Colombina, editado últimamente (Madrid, 1953) por José María Casas Homs.

Llegamos así a la tercera y última de las manifestaciones apuntadas por Arróniz: el teatro de colegio. Hablar del teatro de colegio o teatro escolar en España, y en todo el mundo en general, equivale en esta época a hablar del teatro jesuítico. Hubo, sin duda, otras órdenes religiosas, como los franciscanos o los escolapios¹³, interesadas en las posibilidades pedagógicas que ofrecía el teatro. Pero ninguna puso tanto empeño ni obtuvo tantos resultados como los jesuitas. Quizás su efecto fuese nocivo para la educación de los jóvenes¹⁴: lo cierto es que durante la segunda mitad del XVI y todo el XVII los jesuitas cubrieron gran parte de la enseñanza en nuestro país. En no pocas Universidades las cátedras de Gramática, Retórica y Teología fueron feudo de la Compañía.

Desde el principio los padres de la Orden concibieron el teatro como un instrumento ideal de ejercitación y aprendizaje escolares, al tiempo que un medio eficaz de difusión de las ideas sostenidas por la Compañía. El resultado es un corpus inmenso de obras dramáticas, la mayor parte de ellas en

10.- Véase a este respecto R. L. Grismer, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, New York, 1944.

11.- Cf. Grismer, *op. cit.*, p. 187 ss.

12.- El sobrino de Verardi, Marcelino Verardi, compuso también una tragicomedia de asunto hispánico, el *Fernandus seruatus*, impresa en Roma en 1493, sobre el atentado que sufrió Fernando el Católico en Barcelona, el 7 de Diciembre de 1492. Una y otra fueron reimpresas a comienzos de este siglo en la *Revue Hispanique*: la *Historia Baetica* por L. Barrau-Dihigo en el nº 47 (1919), pp. 319-382, y el *Fernandus seruatus* por H. Thomas en el 32 (1914), pp. 428-457.

13.- Véase M. A. Figueras Martí, "Textos y contextos de un teatro escolar: los escolapios zaragozanos del siglo XVIII", *Analecta Calasanciana* 24 (1982), pp. 103-255.

14.- Cf. Luis Gil Fernández, *Panorama social del Humanismo español (1500-1800)*, Madrid, 1981, pp. 273-282 y 536-546.

latín, como prescribían las *Regulae* y la *Ratio Studiorum*¹⁵, aunque dentro de nuestras fronteras no se le haya hecho excesivo caso a la regla.

¿Qué lugar ocupa este teatro en el panorama humanista español? Acabamos de decir que los jesuitas se valieron de las representaciones escolares para la enseñanza y aprendizaje de las materias docentes, en particular de la Gramática y Retórica latinas. ¿No era esa también la finalidad de la llamada comedia humanística de un Petreyo o de un Brocense? ¿No ordenaban las Constituciones y Estatutos de cada Universidad la composición y representación por el Regente de Gramática de, al menos, una comedia latina anual¹⁶? Sin lugar a dudas, el teatro neolatino español, en su mayor parte, responde a fines pedagógicos, ya proceda de las aulas universitarias, ya de los colegios de las órdenes religiosas.

Para llevarlo a cabo unas y otros recurrieron a la tradición grecolatina que, desde Aristóteles a través de Horacio y los comentaristas medievales de Terencio, pasando por Roswitha, las comedias elegíacas y los tratados sobre el arte poética de los siglos XII y XIII, ofrecía un conjunto sustancioso, aunque abigarrado, de normas y modelos relativos al contenido, temas, estructura y personajes¹⁷. Naturalmente, en esta práctica ejerció gran influencia el culto renacentista a los autores clásicos, que, desde Dante y Petrarca, venía invadiendo el pensamiento y las letras europeas.

Pero si el teatro de los jesuitas coincide con el erudito universitario en sus fines, se aparta definitivamente de él en su significación histórica. Podríamos decir que llevan direcciones en cierto sentido opuestas. La comedia humanística mira hacia atrás y no pretende más que formar a un grupo reducido de estudiantes en el uso y dominio del latín. El teatro jesuítico, en cambio, partiendo de la antigüedad latina, se dirige a un público cada vez más numeroso con la pretensión de adoctrinar. Ello se debe a la doble finalidad con que nace el drama de colegio: instruir a los alumnos y educar al vulgo. De aquí la utilización desde casi sus comienzos del latín y el castellano conjuntamente, y el abandono total, desde principios del siglo XVII, del latín en favor de una lengua asequible a todos los oyentes. De aquí también la necesidad, que se observa en gran parte de las obras, de justificar el empleo del castellano. En este sentido, el teatro de los jesuitas sirvió de puente para unir el teatro antiguo con el drama nacional, que había comenzado ya a dar sus frutos con Juan de la Encina, Torres Naharro y Gil

15.- Cf. *Monumenta Historica Societatis Iesu*, "Monumenta Paedagogica" I, 1901, p. 65; "Monumenta Ignatiana", Ser. III, v. IV, 1948, p. 505.

16.- Véanse, como ejemplo, los Estatutos de la Universidad de Salamanca, de 1538, en cuyo Título LXI se dice: "Item de cada colegio, cada año se representará una comedia de Plauto o Terencio, o tragicomedia, la primera el primero domingo desde los Octavas de Corpus Christi, y las otras en los domingos siguientes; y al Regente que mejor hiciere y representare las dichas comedias o tragedias, se le den seis ducados del arca del estudio; y sean jueces para dar este premio el Rector y Maestre escuela." Cita en E. Esperabé Arteaga, *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca*, T. I, Salamanca, 1914, p. 203.

17.- Cf. el clarificador estudio de J. Suchomski, "*Delectatio*" und "*Utilitas*". *Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur*, Bern-München, 1975.

Vicente. En palabras de Arróniz: «este teatro fue el catalizador que precipitó y aglutinó -aun en la España de Carlos V- los elementos básicos, los presupuestos espirituales de los que saldría la gran explosión dramática del siglo de Oro¹⁸.» No en vano tres de los grandes dramaturgos de nuestro teatro clásico, Cervantes, Lope de Vega y Calderón, recibieron formación en los colegios de la Compañía¹⁹.

Pese a su significación, el drama de colegio español, a diferencia del europeo, no consiguió llegar a la imprenta. O por mejor decir, no pretendió llegar a la imprenta. En la portada que abre las obras del Padre Pedro Pablo de Acevedo, el pionero de este teatro en España y uno de sus más importantes cultivadores, se lee: «Está ordenado por nuestro P. Provincial, que sin su expresa licentia, no se saque este libro deste Collegio de Sevilla²⁰.» La razón, aparte de que fuese concebido sólo para uso interno de los colegios, es que este tipo de teatro descuidó un poco el aspecto literario. Téngase en cuenta que algunas veces eran los propios alumnos los autores de las obras. Quizás por ello haya que admitir con Griffin que «fueron los elementos formales de estas piezas -la música, los gestos, los vestidos, la prodigiosa memoria de los alumnos actores, la nobleza e importancia de los invitados- los que aseguraron el éxito de la fiesta literaria²¹.» Ello no quita que el drama jesuítico, como acabamos de decir, cumpliera un papel fundamental en el nacimiento del drama patrio.

La importancia de este teatro tampoco se corresponde con los estudios hasta ahora a él dedicados. Aquí también hay una diferencia considerable entre el teatro español y el del resto de Europa. Este último ha sido objeto entre los años 70 y 80 de un sin fin de trabajos, recogidos, junto con estudios anteriores, en esa magnífica bibliografía en 2 volúmenes de Nigel Griffin, *Jesuit School Drama* (Research Bibliographies & Checklists, 12, London, 1976; Supplement no. 1, London-USA, 1986), que cuenta con más de 800 títulos. Los más estudiados, con diferencias, son los países de lengua alemana. A su teatro están dedicados, entre otros, los fundamentales trabajos de Jean-Marie Valentin, *Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554-1680): Salut des âmes et ordre des cités* (3 v., Berne, 1978) y *Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande: Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555-1773)* (2 v., Stuttgart, 1983-84), y de Elida Maria Szarota, *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet: Eine Periochen-Edition. Texte und Kommentare* (3 v., Munich, 1979-83). Destacable es, asimismo, como visión de conjunto del teatro jesuita, la edición póstuma de la Tesis Doctoral del Padre W. H. McCabe (S.J.), leída en 1929, puesta al día con notas, comentarios y bibliografía por Louis J. Oldani. Lleva por título *An Introduction to the Jesuit Theater: A Posthumous Work* (St. Louis, Missouri, 1983). Importantes son, por último y por citar sólo algunos de los múltiples estudios primordiales, los artículos de J. Ijsewijn,

18.- *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, op. cit., p. 30.

19.- Véase a este respecto I. Elizalde (S. J.), *San Francisco Xavier en la literatura española*, Madrid, 1961, p. 108 ss.

20.- *Comoediae, dialogi & orationes q P. Acevedus sacerdos Soci. Jesu componebat*, Madrid, Real Academia de la Historia, "Colección de Cortes", sign. 12-12-6, ms 383.

21.- N. Griffin, "El teatro de los jesuitas: algunas sugerencias para su investigación", *Filología Moderna* 54 (1975), pp. 407-413; cita en p. 412.

«Symbola ad studium theatri latini Societatis Iesu» (*Revue belge de philologie et d'histoire* 43 (1965), pp. 946-960), y de M. Scaduto (S.J.), «Il teatro Gesuitico» (*Archivum Historicum Societatis Iesu* 36 (1967), pp. 194-215), así como la obra de Claude-Henri Frèches sobre el teatro neolatino portugués, *Le théâtre neo-latin au Portugal (1550-1745)* (Paris-Lisboa, 1964).

Nada semejante ocurre con la investigación del teatro jesuita de nuestro país. La obra de Justo García Soriano, ya mencionada, publicada en 1945, sigue siendo hoy por hoy el estudio más completo que conocemos al respecto. Los trabajos del Padre Ignacio Elizalde (S.J.), «San Ignacio de Loyola y el antiguo teatro jesuítico» (*Razón y Fe* 153 (1956), pp. 289-304), y «El antiguo teatro en los colegios de la Compañía de Jesús» (*Educadores* 4 (1962), pp. 667-684), poco añaden a lo ya estudiado por él. Más importantes son las contribuciones de N. Griffin, *Some Aspects of Jesuit School Drama, 1550-1600, with special Reference to Spain and Portugal* (Tesis Doctoral inédita, Univ. de Oxford, 1975), Orlando Emmanuel Saa, *El teatro escolar de los jesuitas. La obra dramática de Pedro Pablo de Acevedo (1522-1573)* (Tesis Doctoral, Tulane University, microf., 1973), Agustín de la Granja, «Hacia una revalorización del teatro jesuítico en la Edad de Oro: notas sobre el P. Valentín de Céspedes» (*Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, v. II, Univ. de Granada, 1979, pp. 145-159), y los diversos estudios sobre la *Tragedia de San Hermenegildo*, la obra más examinada del teatro jesuita español, entre los que cabría destacar los de A. I. D. Garzón Blanco, *The inaugural Production of the Spanish Jesuit Tragedia de San Hermenegildo, Seville, 1590* (Tesis Doctoral, Louisiana State Univ., 1976) y «La tragedia de San Hermenegildo en el teatro y en el arte» (*Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, v. II, Univ. de Granada, 1979, pp. 91-108), y el de M. J. Ruggerio, «The Tragedia de San Hermenegildo» (*Studies in the Sixteenth- and Seventeenth-Century Theatre of the Iberian Peninsula*, ed. by M. J. Ruggerio, New York, 1980, pp. 118-128).

Más escasas aún son las ediciones modernas de este teatro, a pesar del abundante número de ejemplares manuscritos existentes. Únicamente en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia se conservan más de cien piezas, en la famosa «Colección de Cortes». De ellas se han publicado sólo tres: la *Parabola coenae* y el *Examen Sacrum* en la colección de *Autos Sacramentales* formada por Eduardo González Pedroso (Biblioteca de Autores Españoles 58, Madrid, 1952), y la *Tragaedia Jezabelis* a cargo de N. Griffin (*Two Jesuit Ahab Dramas*, Univ. de Exeter, 1976, pp. 119-170). Fuera de estas, habrá que adentrarse en el siglo XVII para asistir a la edición de las obras de los Padres Valentín de Céspedes, *Las Glorias del mejor siglo* (Biblioteca de Autores Españoles 49, Madrid, 1951, pp. 139-156), y Diego Calleja, *El Fénix de España, San Francisco de Borja* (Biblioteca de Autores Españoles 14, Madrid, 1945, pp. 573-594)²², y de la anónima *La vida de San Eustaquio*, realizada por Agustín de la Granja (Univ. de Granada, 1982).

22.- Del Padre Calleja es también *La gran comedia de San Francisco Javier. El Sol de Oriente*, impresa en la 2ª mitad del XVII. Cf. I. Elizalde, *San Francisco Xavier en la literatura española*, op. cit., p. 172.

Prácticamente inédito queda, pues, todo el primer período de este teatro, el correspondiente a la 2ª mitad del siglo XVI. En él abundan las obras latinas e hispanolatinas, de las cuales es nuestra intención publicar algunas de las más representativas.

Andalucía fue la provincia española que más tarde se incorporó al plan de establecimientos docentes de la Compañía de Jesús. Sin embargo, en Córdoba se representaron las dos primeras obras de teatro conservadas: la égloga *In honorem divae Catherinae* y la comedia *Metanea*, ambas de Pedro Pablo de Acevedo, que las puso en escena en 1556²³. A partir de esta fecha las noticias sobre escenificaciones y los textos dramáticos se prodigan por todo el territorio andaluz. De ellos se ocupó García Soriano en su ya repetida obra. Quedaban, no obstante, algunos datos inconexos y muchos huecos que cubrir. Es el caso que, en nuestra búsqueda de nuevos materiales relativos al teatro jesuítico andaluz, dimos con un manuscrito, ignorado sin duda por García Soriano, que nos proporcionaba el texto de cinco piezas inéditas, prácticamente desconocidas, y una segunda copia de un *Dialogus* compuesto en Granada, ya descrito por Soriano en su estudio. Y decimos prácticamente desconocidas porque ni las citan Gayangos y Vedia, en el listado de obras jesuitas que incluyeron en sus «Adiciones y Notas» a la *Historia de la literatura española* de Ticknor arriba reseñada²⁴, ni García Soriano, ni Saa en el «Capítulo I» de su mencionada obra²⁵, en el que recoge la mayor parte de títulos conocidos, ni las hemos visto referidas en cuantos estudios hemos consultado sobre la materia.

Nuestra fuente de información fueron dos catálogos: el de Cayetano de la Barrera²⁶ y el de la Biblioteca Nacional sobre piezas de teatro manuscritas²⁷. Este último se basa sin duda en los datos ofrecidos por aquel. Uno y otro cometen, como veremos, errores en la descripción.

Por razones de tiempo y espacio nos limitaremos a exponer aquí las notas más significativas y los nuevos datos ofrecidos por este manuscrito, dejando para un estudio posterior el examen detallado de las obras.

El manuscrito en cuestión es el nº 15404 de la Biblioteca Nacional. Consta de 220 hojas en 4º, con numeración foliada. Algunas hojas están deterioradas y otras en blanco. Contiene las siguientes piezas: *Parenesia* (fol. 1r-42v), *Acolastus* (fol. 43r-80v), *Demophilea, de vera et ementita faelicitate* (fol. 82r-127v), *Dialogus inter studiosos adolescentes de prestantissima scientiarum eligenda* (fol. 129r-147r), *Zenonia* (fol. 149r-176v) y *Gadirus herculanus* (fol. 182v-220r).

23.- Se tienen noticias de representaciones anteriores en Medina del Campo (1555), pero no se conservan los textos. Cf. O. E. Saa, *El teatro escolar de los jesuitas*, op. cit., p. 4 s.

24.- T. II, pp. 545-550.

25.- Pp. 1-20.

26.- Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860, ed. facsímil, Madrid, 1969.

27.- *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, t. I, 2ª ed., Madrid, 1934.

El orden que presentan parece responder al tipo de letra usado: las cuatro primeras tienen letra del siglo XVI, la quinta del XVII y la última del XVIII. Esta, sin embargo, se representó antes que la *Zenonia*. A este respecto es significativo que, a excepción del *Acolastus*, todas ofrecen datos explícitos sobre fecha y lugar de representación. Por ellos sabemos que *Parenesia* se representó en Córdoba, el 23 de Enero de 1580 ante 4.000 espectadores, *Demophilea* en Granada, en Septiembre de 1584. El *Dialogus* ya se sabía, por el manuscrito 399 de la Colección de Cortes, que fue compuesto en Granada por los padres Juan de Pineda y Andrés Rodríguez. Se ignoraba, en cambio, la fecha de representación, que García Soriano situaba alrededor de 1590²⁸, y Saa entre la 2ª mitad del quinientos y la primera del seiscientos²⁹. La copia de la Biblioteca Nacional deja bien claro que se representó en Granada, el 1 de Octubre de 1584.

Gadirus herculanus, por su parte, se escenificó en Cádiz, el 30 de Julio de 1586. La *Zenonia* no presenta fecha ni lugar. Hay algunos datos, no obstante, que pueden ayudarnos a situarla. Está dedicada a D. Rodrigo Ponce de León, duque de Arcos, y al final incluye una «Despedida a los duques». Sabemos por distintas fuentes que la familia Ponce de León, en concreto Luis Cristóbal, fundó en 1565 el Colegio que la Compañía de Jesús estableció en Marchena. En este pueblo sevillano, perteneciente en esta época al ducado de Arcos, solían celebrarse en el Colegio de la Compañía diversas fiestas en presencia de los duques. D. Rodrigo, uno de los miembros más destacados de esta familia, vivió entre 1602 y 1672. Si tenemos en cuenta que esta obra es la única del manuscrito que está íntegramente en castellano, lo que apunta a una datación tardía, podemos conjeturar que la comedia se representase en Marchena en torno a la mitad del XVII.

De *Acolastus*, por último, sólo podemos adelantar que el Catálogo de la Biblioteca Nacional propone como fecha posible 1580³⁰.

El códice presenta en la página anterior al fol. 1r la anotación «Del P. Martín de Roa». Lo cual sugiere que si no todas las obras -no sería posible en el caso de *Gadirus herculanus*-, al menos la primera, *Parenesia*, fue copiada por tal Padre o estuvo en su poder, más aún cuando esta comedia se representó en Córdoba, lugar de nacimiento de Martín de Roa (1561-1637), cuyo Colegio gobernó durante bastantes años. Por lo demás, su figura nos es bien conocida por la *Historia General de la Compañía de Jesús en Andalucía*, que, junto con Juan de Santibáñez, realizaron en la primera mitad del siglo XVII y de la que se conservan varias copias manuscritas.

Antes de pasar a la Biblioteca Nacional el códice formó parte de la rica biblioteca de D. Agustín Durán, el que fuera director de la Nacional entre 1854 y 1862. De él precisamente procede la mayor parte de los datos que nos proporcionan La Barrera y el Catálogo de la Nacional. Sabido es que Durán dejó inéditos varios catálogos de comedias, hechos en base a los fondos de su colección particular.

28.- P. 210.

29.- P. 15 s.

30.- P. 6, nº 40.

De cualquier forma, ya fuese Durán u otra la fuente primera, lo cierto es que los catálogos cometen varios errores en la información que transmiten. Los más importantes están relacionados con la comedia *Zenonia*. La Barrera la describe del siguiente modo: «Códice de piezas que se representaron por los años de 1584 y 85, en el Colegio de Jesuitas de Granada. Señor Durán. Simbólico-religiosa, en cinco actos, con prólogo y coros; en verso y prosa, latín y castellano. Dedicada al duque de Arcos, don Rodrigo Ponce de León.»³¹ Por su parte, el Catálogo de la Biblioteca Nacional dice: «Comedia hispano-latina en verso y prosa, dedicada al Duque de Arcos, D. Rodrigo Ponce de León.»³²

Pues bien, la comedia no tiene cinco actos, sino cuatro, no incluye coros y, lo que es más significativo, está toda ella en castellano. Creemos que el origen de dos de estos errores (el de los coros y el de la lengua latina) está en un hecho fortuito: la confusión de un folio perteneciente a otra de las piezas. En efecto, el folio 157r y v de la *Zenonia* no pertenece a esta obra, sino al *Dialogus*, y, a la inversa, el folio 142r y v del *Dialogus* debería ocupar el sitio del 157 de la *Zenonia*. La confusión, como se ve, debe ser antigua, pues pasó por alto al que enumeró las piezas del códice. Da la casualidad que el folio 157 (correspondiente en realidad al Acto 3. Escenas 1, 2, 3 y comienzos de la 4 del *Dialogus*) incluye un pequeño coro de 12 versos castellanos, 6 estrofas sáficas latinas y 17 hexámetros. Es el único coro y las únicas palabras latinas que, por error, aparecen en la *Zenonia*.

La otra noticia de La Barrera, la de la representación en el Colegio de Jesuitas de Granada, es gratuita, de ahí que el Catálogo de la Nacional no la reproduzca. Ya vimos cómo es muy probable que esta comedia se representase en Marchena en la primera mitad del XVII. Este mismo dato de la representación por colegiales de Granada aparece también en la descripción de La Barrera de la comedia *Gadirus herculanus*: «Comedia simbólica en elogio de la ciudad de Cádiz, representada por los colegiales de los jesuitas de Granada en 30 de Julio de 1586, y dedicada al obispo de Cádiz don García de Haro.»³³ El manuscrito sólo nos dice: «Gadirus herculanus siue comedia Gaddibus exhibita 30 die Julij 1586» (fol. 182v). Que fuese escenificada por los alumnos de Granada es posible, aunque lo más lógico es que la representasen los propios colegiales de Cádiz. También omite este dato el Catálogo de la Nacional. Y decimos que es posible porque no es extraño que los estudiantes se desplazasen de un colegio a otro para representar obras de la Compañía. A este respecto es significativo que todos los pasajes en que en el manuscrito del *Dialogus* conservado en la Real Academia de la Historia aparece Sevilla, en el de la Nacional se encuentra Granada. Sin duda, los cambios de nombre reflejan representaciones distintas en cada una de las dos ciudades.

Un último error a subsanar se observa en la descripción del Catálogo de la Nacional de *Acolastus*: «Comedia hispano-latina en cinco actos, verso y prosa, y precedida de un prólogo.»³⁴ La descripción es correcta excepto en lo que se refiere a «comedia». Es verdad que existía una larga tradición de comedias con el título de *Acolastus* y que en el encabezamiento de la obra, por faltarle la portada, no

31.- P. 535, s.u. *Cenonia*.

32.- P. 588, nº 3869.

33.- P. 551, s.u. *Gadirio (sic) Herculano*.

34.- P. 6, nº 40.

aparece el nombre ni el género dramático al que pertenece, lo que no ocurre con el resto de las piezas que componen el manuscrito. Sin embargo, ya del mismo *Prologus* se infiere que nos hallamos ante la tragedia *Acolastus*: «Incidimus in tempora calamitosa, spectatores humanissimi. Tragica sunt omnia, quim ipsa mortalium uita est plane Tragedia, siquis presertim studeat uiuere liberius. Huius rei solidam et expresam efigiem in Acolasto exhibemus adolescente nimirum soluto, ac libero» (fol. 43r). Es lo que muestran también el desarrollo y el final de la obra, con la muerte del príncipe Acolasto y del Rey su padre.

El resto de las piezas son comedias anónimas: *Parenesia*, *Demophilea*, *Gadirus* y *Zenonia*; y un diálogo, el representado en el Colegio de Granada «Pro instauratione studiorum» el 1 de Octubre de 1584, obra de los Padres Juan de Pineda y Andrés Rodríguez, según se deduce del manuscrito conservado en la Real Academia de la Historia. He aquí cómo se manifiesta en el *Prologus* de la obra la diferencia entre comedia, tragedia, tragicomedia y diálogo o coloquio:

«Perea: no entiendo bien señor de que es la fama.

Luis: desta fiesta o comedia o tragedia que hazen los estudiantes...

Perea: señor ni ay comedia ni tragedia ni tragicomedia, y con todo eso ay algo: adiuine que sera...

Perea: como lo dijo sin pensar no acerto. Mire esto ni es comedia ni cena³⁵. Pues que una merendilla que nos dan a los estudiantes para que no se nos seque la boca y la lengua y perdamos el uso de hablar, un colloquio breve que en dos palabras poco mas o menos a manera de dezir estara acauado.» (fol. 130r)

Hay que anotar también, a propósito de esta pieza, que la *Dimissio* que aparece al final del diálogo (fol. 147r) pertenece a otro coloquio granadino: el *Dialogo de metodo studendi*, del P. Andrés Rodríguez, conservado en el ms. 399 de la Colección de Cortes.

Por lo demás, las obras presentan los rasgos característicos de este teatro de colegio. En ellas hallamos coros (a excepción de la *Zenonia* como ya dijimos), mezcla de prosa y verso, latín y castellano (excepto *Zenonia*), entreactos y pasatiempos -con el típico sabor popular que tanta fortuna tendría-, prólogos explicativos en latín y en castellano, multitud de personajes, a menudo alegóricos (Dolor, Aegritudo, Pietas, Breuitas vite, Pax, Difficultas, Tempus, Religión, Entendimiento, etc.), y una temática moralizante cuyo núcleo es la efímera y falsa felicidad que proporcionan los bienes terrenales frente al goce de una paz eterna celestial. Son obras, pues, que se insertan plenamente en el tipo de teatro alegórico-simbólico con fines didácticos que iniciara a mediados del XVI el Padre Acevedo.

Dos cosas quisiéramos destacar, para terminar, que nos han llamado la atención en este códice. La primera es relativa a los prólogos. Dejando a un lado la tragedia *Acolastus* y la *Zenonia*, las otras comedias y el diálogo utilizan el prólogo explicativo castellano, llamado también «segundo prólogo» o «dialogismus» -por ser un diálogo entre dos personajes que salen al encuentro con sólo este fin-, para subrayar tres aspectos, de los cuales los dos primeros son la clave del drama de colegio: a) la finalidad de la obra es un ejercicio escolar de latín y, por consiguiente, debería estar toda ella en latín; b) quieren

35.- El ms. de la Real Academia de la Historia presenta aquí la lectura más acorde "comida ni scena", donde puede apreciarse un juego de palabras entre "escena" y "es cena".

los Padres que estas representaciones sirvan también para mover al pueblo hacia acciones honestas y, por ello, es aconsejable mezclar el vulgar lenguaje con que evitar el tedio; y c) el prólogo debe sólo despertar la atención del oyente sobre la materia de la obra, como se observa en los cómicos latinos.

Ilustraremos estos tres aspectos con tres respectivos ejemplos. En el *Gadirus P.* se queja del comienzo latino de la obra y teme que lo que comenzó en latín en latín termine. A lo que le responde J.: «bien es que assi se entienda, porque cossa que se haze para fundacion y exercicio de escuelas latinas por estudiantes y prophesores de latinidad, razon es que se llame y sea latina» (fol. 184r). En la *Demophilea* Camilo replica a Fabio si no basta con que las comedias procuren gusto y regocijo a los oyentes, y éste responde: «no, que la pretençion de los padres en estos actos publicos es demas del exercisio de los estudiantes, y de ponerles aliento para mayores cosas, persuadir al pueblo a algum particular intento, por tener la Representaçion biua de las cosas tanta fuerça para mouer los animos a qualquiera onesto exercisio» (fol. 84r). Más adelante pregunta Camilo: «¿es toda esta action en latin?». Y responde Fabio: «fueralo sin dubda si no miraramos a algunos respectos que nos mueuen a mezclar algo de nuestro uulgar lenguaje. Camilo: eso bien, porque tres o quatro oras de latin sin interumpir no las esperara un muerto. Fabio: con ese acuerdo se ha hecho. Porque sauemos que a los que no entienden muy bien esa lengua, quando no ay alguna variable, les suele causar fastidio y molestia» (fol. 84r y v). De nuevo en el *Gadirus*, se dice a propósito de los cómicos latinos: «a vezes conuiene que la noticia del oyente no vaya adelante de lo que va oyendo para que assi perpetuamente este suspenso y atento y assi los comicos latinos muchas vezes gastan sus prologos en cossas muy agenas de la materia de su representaçion» (fol. 184v).

La segunda y última cosa que nos llamó la atención es el empleo de varios idiomas en el *Gadirus*. Si Torres Naharro en la *Seraphina* mezcló el latín y el castellano con el valenciano y el italiano, si en la *Tragedia de San Hermenegildo* los capitanes Flaminio y Curcio se expresan en italiano, en el *Gadirus* nos hallamos con cuatro mercaderes que hablan en alemán, italiano, francés y portugués, a los que se les une la exótica figura de un árabe. Todos ellos hacen honor a la tradición mercantil y naviera de Cádiz, lugar en que se sitúa la acción.

Manuel MOLINA SÁNCHEZ
Universidad de Granada

APORTACIÓN AL ESTUDIO DEL LÉXICO HUMANISTA

En los siglos XV y XVI existe gran preocupación lexicográfica. Tal naturaleza tiene el conjunto de la obra, que Lorenzo Valla imprime en 1471 con el título *De linguae Latinae elegantia*.

Nebrija publica en 1492 su *Lexicon o Diccionario latino-español*. Abordó el tema de las terminologías científicas de su tiempo en *Lexicon Iuris Ciuilis* (Salamanca, 1506), y un vocabulario médico en *Lexicon uocum quae ad artem medicamentariam pertinent* (Alcalá, 1517).

Le sorprendió la muerte sin publicar un *Vocabulario Bíblico*.

Anteriormente los escolásticos del Círculo de Maestros Hispanos de la Universidad de París (Gaspar Lax, Celaya, Coronel...) desde la línea de la crítica a la Física Aristotélica abrieron camino a las innovaciones del léxico físico¹.

El propio Nebrija en su obra *Introductiones Latinae* (Lugduni, 1526) acompaña dos léxicos: una primera lista compuesta en un ochenta por ciento con nombres propios sin equivalencias, y una segunda formada preferentemente de sustantivos y adjetivos. La crítica ha juzgado esta segunda lista como un léxico de referencia. No obstante, la Dra. Codoñer demuestra exhaustivamente que se trata de un verdadero diccionario de consulta con valor lexicográfico².

1.- J.A. Maravall, *El prerenacimiento del s.XV. Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*. Universidad de Salamanca, 1983. p. 32.

2.- C. Codoñer, *Introductiones Latinae de Nebrija. Tradición e innovación*. Universidad de Salamanca, 1983, p. 115.

En 1575 publica Juan Lorenzo, Palmireno su *Vocabulario del Humanista*.

La producción humanista supone un corte con respecto al periodo anterior, el latín medieval, el cual había degenerado tanto que se había corrompido. Esta reacción se produce en el vocabulario, en Sintaxis, y en el estilo.

Merece destacarse el general eclecticismo de los humanistas hispanos, en los que no se encuentran auténticas actitudes ciceronianas, en palabras de la Dra. Carrera, no considerando a Cicerón modelo único y exclusivo digno de ser imitado³. En España el problema adquiere un tratamiento específico: el Humanismo es más pobre; la Inquisición fue un factor decisivo en ello. Por otro lado, el Humanismo de los jesuitas se opone al Humanismo cristiano erasmista de la primera mitad del siglo, ligado a la *Philosophia Christi*.

Para esta modesta aportación al estudio del léxico humanista he manejado los Comentarios léxicos recogidos por el Dr. Joseph Ijsewijn en *Humanistica Louaniensia*, y las obras originales de varios autores, tan variados como su propia temática, Salmerón, Alfonso Tostado, Bartolomé Ximénez Patón, Jerónimo de Prado, Pedro de Valencia, Juan G. de Sepúlveda, Benito Arias Montano y las obras latinas de Fr. Luis de León⁴.

Soy consciente del atrevimiento, puesto que todo léxico debe ser exhaustivamente comprobado en muchos más autores y de campo internacional; repito, que tan sólo intenta ser este trabajo una modesta aportación.

ACCEPTIO: Vocablo clásico con diverso contenido semántico:

- clásico: *recepción*: (Cic.: Top. 37). postcl.: *admisión de una propuesta*: Apuleyo, *Plat.* 3, 271.
- cristiano: *consideración, favoritismo*: Cipriano, *Ep.* 69, 14.
- humanista: *acepción, sentido, significado*. Tal lo lee De Prado.

3.- Av. Carrera, *El «problema de la lengua» en el Humanismo Renacentista español*. Valladolid. Publ. Universidad. 1988.

4.- Salmerón, *Salmeronis Alfonsi... Commentarii in Euangelicam Historiam et in Acta Apostorum in duodecim tomos distributi*. Tomus V. Madriti, apud Ludouicum Sanchez, 1599.

Alfonso Tostado, *Alfonsi Tostati...Opera nuperrime vetustissimo originali configurata*. Venetiis, apud Ambrosium Dei, 1615.

B. Ximénez Patón, *Mercurius Trimegistus*. Biatiae, Petro de la Cuesta, 1621.

Jerónimo de Prado, *In Ezechielem...Explanationes, et Commentarii*. Romae. Ex typographia Aloissi Zanetti, 1596.

Pedro Valencia, *Academica siue de iudicio erga verum*. Badajoz. Diputación. 1987.

J.G. Sepúlveda, *De rebus gestis Aegidii Albornotii*. Bononiae. Antonius Giaccarellus. 1559.

Fr. Luis de León, *Mag. Luysii Legionis... Opera... PP. Augustiniensium Marcellino Gutierrez et Thirso Lopez studio edita...* Salmanticae. 1891-95.

ACHROCOLI: Lo usa A. Tostado:»*cum non maneant, ut sunt acuti siue achrocoli, ut patet quarto cap. de mansuetudine* (XXX,1).

AMBRA:-ae: Posible latinización del castellano -ámbar-, vocablo heredado del árabe 'anbar⁵, resina fósil del *pinus succinifer*.

AMPLEX: *Quae ad Xpi delicias, et amplex admittitur*: Salmerón (V,154).

AQVEVS: Forma adjetival con el lexema de 'agua', en vez del adjetivo esperado 'aquaticus'. Está recogido en el vocabulario de Nebrija. De Prado lee: *quoniam aquea nubes erat ante diuisionem elementorum*»(24D)

ARCHIDVX, ARCHIDVCATVS: Ni el Thesaurus ni Forcellini los citan. Nebrija matiza: *archiduque. Jun.* Las estudia Christine Harrauer, "Die zeitgenössischen Lateinischen Drucke der Moscovia Herberstein und ihre Entstehungsgeschichte" «*Ad Serenissimum Principem Ferdinandum Austriae[...] nobili domino Johannigeorgino Paungartner[...] manu propria*»: *Humanistica Louaniensia*, 1982, p.145.

ARCHIGRAMMATOPHORVS:«*Ad Jhoannem de Tarsis Comitem de Villamediana, Archigrammathophorum Regis*». Dedicatoria del Mercurius. Xim. Patón.

AREATIM.«*quem selectionibus plantis, herbis salubribus, suauissimisq. arboribus areatim seuimus*». John Clarke en *Formulae Oratoriae. Querela Apologetica*, 1378. London, 1632. Estudiada por Charles Garton en *Humanistica Louaniensia*, XXV, p. 276.

ARTIFICIATVS: Forma adjetival con el sufijo -tus, cuando la forma clásica es 'artificiosus' (Cic. *Inu.* 1, 6). La lee De Prado: «*appelles merito vitam alteram artificiatam, non sine diuino consilio a Noë inuentam*» (172-II-B).

ASCITITIVS: Formado sobre -ascitio-: De Prado lo matiza 'adoptado': *Vox translata non stat pro significato primario, sed pro ascitio*: (7b)

CHALCHOGRAPHVS. Forma recogida por Christine Harrauer: «*Fuere quidem obiter hi apud nos excussi (ut sunt apud nos chalchographi) sed adeo corrupte adeoque absurde typis*»⁷... De Prado lo lee 'impresores'.

CHALCHOTYPVS: Estudiado en *Humanistica Louaniensia* XXXI, p. 151 por Christine Harrauer⁸. Cita el Códice 13598, folio 75r.: *Iohannes Ludouicus Brassicanus*, 1544.

5.- Joan Corominas, *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos. Madrid, 1973.

6.- Egid, Forcellini, *Lexicon totius Latinitatis*. Bononie. Arnaldus Forni, 1965. T.VI.

7.- *Humanistica Louaniensia*, XXXI, 1982. p. 145.

8.- Chr. Harrauer, «Die zeitgenössischen Lateinischen Drucke der Moscovia Herbersteins und ihre Entstehungsgeschichte».

CHARTA: Vocablo clásico que lee Cicerón (*Cael.* 40): *papiro, pergamino*. En el período humanista lo define así Silvia Rizzo⁹: *se escribe en charta lo que es provisional, no definitivo. Charta es la unidad de la medida de un código; la numeración de las páginas está aún poco difundida*. Para Petrarca equivale a ‘folio’: *Fam.* 5,17, 84. De Prado (156-I-D) lo interpreta como ‘pergamino’ en sentido clásico *charta ex multis membranis consuta*. Y añade. «*apud Veteres diuersa genera extitisse chartarum. Non quaedam erant syngrapha, quaedam opistographa scripta*».

CHARTOGRAPHVS: En *Humanistica Louaniensia XXXI* estudia Christine Harrauer el código de Leuinus Panagathus, 1539: «A. Orтели Catalogus cartographorum».

CIRCVMDDEDVCTITARE: «*aeternumque leues circumdeductitare aures*». Lo emplea en Hiensal Tragoedia, Leonardo Dati, v. 131. Comentario de J. R. Bereigan en *Humanistica Louaniensia XXV*, p.104.

CIRCVMRVERE: «*Fragoreque ingenti superba rupium// circumruere culmina*»
Igualmente en Hiensal Tragoedia de Leon. Dati, v. 176: *Hum. Louan.* XXV.

CODEX. Séneca (*Breu.* 13, 4) escribe que el conjunto de varias obras se llama ‘caudex, En el siglo III había confusión en el uso de ‘liber codex’. Por ello Ulpiano (*Digesta* 32, 52) se plantea si es correcto llamar ‘liber’ «a los códigos, bien de pieles o de papiro, marfil o cualquier otra sustancia y a las ‘ceratis codicillis’». El mismo semantema entiende De Prado¹⁰: «*manuscriptos autem codices ex antiqua versione mutuasse ea verba*».

El derivado castellano «código» se aplica hoy a los manuscritos antiguos. El léxico cristiano, al hablar de la Escritura, usa «*codices sacri*» / «*codices latini*» (*Agust. Ep. ad Cath.* 18, 48) como texto latino de la Biblia.

Silvia Rizzo escribe¹¹: Los humanistas usan indiferentemente *liber/uolumen/codex/exemplar* como libros impresos. Los llama «libro a stampa», y los define como un código escrito con técnica diversa; reserva el nombre de ‘manuscrito’ cuando se dice el propietario: *Codex Metelli...* (Poliziano, *Ep.* 6,1, p.162). Aurispa (*Ep.* 35, 54) lee: «*codices castigati*». Salutati (*Ep.* III, 373) emplea ‘*codex correctus*’. De Prado (197-II-C) emplea «*codices punctati*». Mariotti (10,1961, n°8) escribe «*codices uulgati*», término del Cinquecento para distinguir los libros impresos de los manuscritos.

COMMUNATORIVS: De Prado (212-II-C) lo lee ‘amenazante’. Adjetivo en-*orius*. El léxico cristiano forma ‘*comminatiuus*’: *Tert. Ad. Marc.* 2, 25).¹²

9.- Silvia Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*. Ed. Storia e Letteratura. Roma, 1984. p. 43.

10.- Biblioteca Universitaria. Viena. Código 13597. f. 311 r.

11.- Silvia Rizzo, *Il lessico...* op. cit., p. 72.

12.- Alb. Blaise, *Manuel du Latin chrétien*. Brepols. Turnhout, 1986.

CONGRATVLOR: Vocablo citado por Ijsewijn en el "*Index Verborum Recentiorum*" de *Humanistica Louaniensia*, XXIX (1980), p. 347.

CONINQVO: Leído por Salmerón (V, p. 443): «*Non quod intrat in os coninquinat hominem*».

CONTAMINATORIE: amenazadoramente. Adverbio formado sobre 'contaminator' Es recogido por Nebrija. Lo usa De Prado (97-II-E): «*vel ex zelo, id est, non contaminatorie, aut vane haec pronuntiam...*».

DEDICATORIA: «*Praefatio dedicatoria*» en *Oratoria Institutio* de Justo Lipsio (*Humanist. Louan.* XXIII (1984), p. 141.

DISTRVDERE: Usada por Leonardo Dati en *Hiensal Tragoedia*: «*pharetramque, distrudatque clangifragam tubam*» (v. 96) (*Hum. Lou.* XXV, 1976, p.102).

DVCATVS: «*Hercules dux Ferrarie in eo ducatu Venetorum armis constitutus*». Así escribe Petrus Carmelianus en «*Sex perelegantissimae epistolae*». Praefatio f.1 en *Hum. Lou.* XXXIII (1984), p.100.

DVX: Vocablo clásico que ha ido adaptando su contenido semántico a las distintas épocas:

- período clásico: guía, jefe: César, *De bello Gallico* 1, 13, 2.
- postclásico: general en jefe: *Notitia dignitatum Occ.*1, 21.
- cristiano: Tertuliano, *De ieiunio* 10.
- medieval bajo: gobernador de provincia: Gregorio Tours, *Hist.* 2, 20.
- período visigodo: jefe, mando de gobierno militar y justicia¹³.
- período feudal: título hereditario de los primogénitos de la Corona,¹⁴ conforme Maurilio Pérez González.
- período humanista: jefe del ejército, título nobiliario.

13.- L. G. de Valdeavellano, *Curso de historia de las Instituciones españolas*. De los orígenes al final de la Edad Media. Madrid, 1968, pp. 203-215.

14.- M. Pérez González, *El latín de la Cancillería Castellana (1158-1214)*. Salamanca, 1985.

ELVCIDARIVS: «*Elucidarius carminum...seu vocabularius poeticus*» de Hermann Torrentino, Zwole, 1498, recogido en *Contemporaries of Erasmus. «A Biographical Register of the Renaissance and Reformation»*, edited by P. G. Bietenholz. 3 vols. Toronto, 1985-86. No lo estudia el *Thesaurus*.

ELVCIDATIO: Nombre de acción en *-tio* sobre el lexema del verbo cristiano ‘elucido’ (Ireneo 2, 30, 3), matizado ‘aclerar’. No lo recoge el *Thesaurus*. De Prado lo entiende ‘esclarecimiento’: «*His praehabitatis, veniamus ad versus elucidationem, quem Chaldaeus paraphrastes interpretatus est...*» (267-II-E).

ELVCIDATORIVM: Lo emplea Jodocus Clichtoveus, comentarista métrico de los himnos litúrgicos: «*Elucidatorium ecclesiasticum ad officium Ecclesiae pertinentia planius exponens*». París, 1515.

EVITRESCO: Leído en *Hiensal Tragoedia* de Leonardo Dati, v. 433: «*Itemque itemque usta euitrescat horrida*».

EXEMPLAR: Vocablo clásico (Cic., *Att.* 4, 5, 1) matizado en el léxico humanista como «modelo», contrapuesto a ‘exemplum’: «copia, reproducción». Tal semantema le da Salutati (*Ep.* III, p. 533). Acepta la acepción de ‘libro’ en obras de Guarino (*Ep.* 633, 4). De Prado escribe «*exemplar uel collatio*» (66-I-B); «*cum exemplari conueniant*» (40-I-A). Sobre él añade adjetivos lingüísticos: *exemplar correctus* (268-II-B).

David Marsh¹⁵ hace un estudio de «*similia/exempla*» en el debate retórico. El mismo semantema emplea Salmerón (V, p. 439): «*qui cum pactum est et exemplar nostrum sit, eius actio nostra est instructio et praeceptum*».

EXFVGO: De Prado lo lee ‘derramar’. Quizás se trata de ‘effugio’ (Avieno, *Ora maritima* 156) sin llegar a efectuarse la asimilación del prefijo.

FLATVOSVS: De Prado lo matiza ‘orguloso’, quizás tomándolo como forma adjetival con el lexema de ‘flatus’ en el matiz que le asigna Virgilio (*En.* 11, 346), donde lo lee ‘orgullo’.

FVLGETRIX: Sustantivo femenino con el lexema de ‘fulgeo’, al igual que ‘fulgetra’, que usa Plinio (28, 25). De Prado lo lee ‘resplandeciente’. El *Thesaurus* recoge ‘fulgetrum’ (Plinio, lib. 35, 10, 30).

HYPOSTATICVM: «*scilicet Verbum per unionem hypostaticam coniugi*», que escribe Salmerón (V, p. 7).

15.- David Marsh, *The Quattrocento Dialogue Classical Tradition and Humanist Innovation*. Cambridge. Harvard University Press. 1980. p. 120.

HYPOTYPOSIS: Latinización del vocablo griego. Está recogido en *Instrumenta Lexicographicum (Index Verborum Recentiorum)* por J. Ijsewijn¹⁶. De Prado lo lee ‘explicación’. Lo había visto en «*Hypotyposes theologicae*» de Benito Arias Montano (Bibl. Nac.: Ms. 149).

INMETHODICE: «*absurde, imperite et inmethodice dispossuisse plurima*». *Quaerela Apologetica* de John Clarke, p. 382. Estudiado en *Hum. Lou.* XXV, p. 272.

IMPRESOR: Lo recoge Nebrija: «*imprimidor como de libros. Beroaldo: Ann. 640*». Lo usa Hermolaus Barbarus en *De suis in Plinii annotationibus*: «*...nunc cum impressoribus agitare coepi lente de industria rem differens...*». *Hum. Lou.* 1984, p. 218.

IMPRESSIO: Citado por J. Ijsewijn en *Humanistica Louaniensia*¹⁷. Nuevamente lo relaciona en el *Index Verborum Recentiorum*. No obstante, es citado en *Thesaurus* donde explica: «*imprimere literam humi, infigere. Cic., Diuin. 1, 47*».

INCRVSTATOR: Matizado por De Prado como ‘quien reviste, el encofrador’. No lo estudia el *Thesaurus* ni Nebrija.

INCVRIVS: Leído como ‘negligente, desarmado’ por De Prado. Lo estudia Nebrija. La forma postclásica es ‘incuriosus’ (Plinio, *Ep.* 8, 20).

INGROSSARE: Recogido en *Humanistica Louaniensia*, 1984, p. 84:
«*ut materiam digerat omnem
et semper cupit ingrossare*».

INEPTVLVS: inapropiado. Lo usa Amatus Fornacius (1, p. 22): «*Idque postea a timidissimis mulierculis ineptulisque in perpetuum exemplum...*».

INSTITRIX: No es aceptado en el período cristiano este femenino formado sobre ‘institor’ (Hor., *Ep.* 17, 20). Matizado por De Prado como ‘mujer mercader’ (326-I-C).

LASSATOR: «*in rubro pelago tandem consumpsit in undis//heu populi pestem lassatoremque nefandum*»: Victoria deorum, v. 399. *Hum. Lou.* XXV, 251.

LEXICOGRAPHVS: Estudia este vocablo John B. Dillon en «*An aspect of Milton’s latin diction*»¹⁸. No lo recoge el *Thesaurus* ni Forcellini.

LIBER: Vocablo clásico (Cic. *Tusc.* 1, 24), que en el período humanista es matizado como -obra impresa-, contraponiéndolo a ‘exemplar’. Así lo usa Salutati (*Ep.* III, p. 533). Lo explica Silvia Rizzo¹⁹: Los humanistas usan indiferentemente «*liber/uolumen/codex/exemplar*» como libros impre-

16.- *Humanistica Louaniensia*, XXXV, 1986, p. 319.

17.- J. Ijsewijn, “J. L. Vives in 1512-1517”. *Humanistica Louaniensia*, XXVI, 1977, p. 93.

18.- *Humanistica Louaniensia*, XXVII, 1978, p. 246.

sos. Lo llama «libro a stampa». Cita a Poliziano (*Ep.* 6, 1). Con este mismo semantema lo entiende Pedro de Valencia (*Acad.* III, 98): «*existimo omnia enim, quae ab illo Academicorum disciplina in libris, quos aduersus eos scripsit[...]*».

LITTERALITER: Formación adverbial en -iter, que no recoge el *Thesaurus* ni Forcellini. De Prado lo entiende 'literalmente' (5-II-A).

LOTRIX: Sustantivo femenino con el lexema de 'lotor'; éste se encuentra en Inscripciones Fabr. 135, 19 y en el léxico cristiano (Isidoro, *Diff.* 1, 342). Lo cita Nebrija, aunque no lo recoge el *Thesaurus*. De Prado lo entiende 'lavandera' (326-I-B).

METAPHYSICVS: Vocablo estudiado por Damián Riehl Leader:» John Argentinein and Learning in Medieval Cambridge», analizando el «*Actus Magistri Iohannis Argentyn...*»²⁰. 1470. Lo estudia Forcellini.

MITITAS: Se lee en Salmerón (V, p. 75): «*animae concupiscentis motus per luctum, perturbationes animae irascentis per mititatem compescuntur*».

MITROPHORVS: Tecnicismo compuesto (mitra-foros=portador). No lo recoge el *Thesaurus* ni Forcellini.

MOSAICVS: Formado sobre Moses, con sufijo -aicus. No es desconocido para autores exegéticos; así De Prado lee con frecuencia (46-II-E) «*de lege mosaica*». Igual Salmerón (V, p. 23): «*sed etiam lege mosayca instructis*».

NOLITIA: De Prado (234-II-C) entiende 'indignación'. En el léxico cristiano es usual el vocablo 'nolentia' (*Tert. Adu. Marc.* 25). Por su parte Agustín emplea 'noluntas'.

OBBLANDIOR: Forma compuesta no usual. Lo emplea Amatus Fornacius (11, 1, 39): «*blandienti nutu, gestibus, basiis obblandiebatur...*».

OBTESTABILIS: Egidius Gallus en «*Vera libellus*», v. 68 escribe: «*aut superum aut propria magis obtestabilis Ira// et Progne...*» donde lo matiza como 'agradable'. No lo recoge el *Thesaurus*.

PARABOLIZO: De Prado lo matiza 'hablar metafísicamente': «*quorum inter vos parabolizatis parabolam...*» (229-I-C).

PARADOXA: «*sententias, iudicio mundi sensuique nostri improbables, extraneas ac penitus paradoxas primo loco constituit*». Así lee Salmerón (V, p. 25). Forcellini cita paradoxus (*Ag., Princ. Rhet.* 9) y con caracteres griegos 'paradoxon' (*Cic., Fin.* 4, 27).

19.- Silvia Rizzo, *Il lessico...* op.cit. p. 7.

20.- *Humanistica Louaniensia*, XXXIII, 1984, p. 85.

PARAPHRASTICE: Latinización del adverbio griego. Es estudiado por Chris L. Heesakkers²¹ en la obra de Henricus Knaustus «*Dido Tragoedia P. Cunaei*».1566: «*paraphrastice tractata Historia*».

PAROEMIO, PAROEMIATOR: Formaciones con el lexema de ‘paroemia’: proverbio, que cita Beda (*Trop.* 616, 15). Nebrija no estudia estos vocablos.

PEDOTRIBA: Vocablo griego latinizado por De Prado ‘corredor’. Nebrija lo entiende ‘maestro de danzas’: «*pedotriba instar Dominus veluti athletam[...] ungit*».

PENNICISSIME, PENNICISIVS: Formados con el lexem de ‘penna’, adverbios con sufijos superlativo: alado, volátil. Lo lee De Prado: «*sublime volat et pennicissime*».

PERCALLEO: La forma clásica ‘percallesco’ (Cic. *Orat.* 2,147) sufre síncope en su forma y es matizada como ‘conocer a fondo’. Quizás intentando formar el verbo simple, juzgando percallesco como forma intensiva. No lo estudia Nebrija.

PEREGREGIE: Citado por J. Ijsewijn²². Adverbio aumentativo, compuesto de prefijo. Lo usa Domenicus Poncevius en *Carmen in Festum Corporis/Christi*, v. 400-401: «*series stat quo longissima rerum picta peregrie, radiant quo nomina diuum*».

PERIAMMATA: Forma tomada directamente del griego y latinizada. De Prado la lee ‘amuleto’: «*sunt qui differre velint periammata a superstitionis magicae artis*».

PERICLITATOR: Matizado como ‘desafiador’ por Benito Arias Montano: «*qui illius belli inter utrunque populum medium sese ac periclitatorem praestare profiteretur*». Carta manuscrita a Frco. Pérez Collado. 1588 (Bibl. Nac. Madrid. Mss. nº 152, f. 71 r.). No lo recoge el *Thesaurus*.

PERILLVSTRARE: Forma verbal compuesta de prefija. Lo cita J. Ijsewijn en el “*Index Verborum Recentiorum*”²³.

PERRVPTIO: Formado sobre el lexema de ‘perrumpo’. De Prado lo matiza ‘ruptura’: «*vel in perruptione muri sese illi opposuisset*» (155-II-A).

POENALITAS: La emplea Tostado (XIII, 822): «*Et multa genera poenalitatis, sed de nulla poenalitate loquutus est Deus in maledictione*».

PRAEALLATVS: vocablo doblemente compuesto: prae-ad-fero. Escribe De Prado: «*Die nona mensis quarti anni undecimi Sedeciae capta est ciuitas, ut patet textu praeallato*» (87-I-C).

21.- *Humanistica Louaniensia*, XXXIII, 1984, p. 149.

22.- *Humanistica Louaniensia*, XXXVI, 1986, p. 339.

23.- *Humanistica Louaniensia*, XXXIII, 1984, p. 266-288.

PRAEAMBVLVM: De Prado lo entiende ‘corredor, pasillo lago’. Sustantivo neutro formado sobre ‘praeambulo’, que usa Capela (9, 306). No lo recoge el *Thesaurus*: «*per vestibulum intelligit praeambulum sanctuarij longum cubitos...*».

PRAEHABITIS: Participio formado con el lexema de habeo sin asimilación vocálica, matizado ‘proporcionar, suministrar’. Así lo lee De Prado (215-I-A): «*quoniam et praehabitis in ea parabola, et praedictis [...] aduersari videtur*».

PRAENOTAMENTVM: Jodocus Badius Ascensius en unos comentarios que titula «*P. Terentij Aphri [...] Comoediae a Guidone Juvenale [...] explanatae: et a Iodoco Badio Ascensio una cum explanationibus cumque eiusdem Ascensii praenotamentis atque anotamentis suis locis adhibitis*». 1511.

PRAESVPOSITVM: Lo emplea Tostado (XIII, 818): «*quod non ponitur ibi, ut pars maledictionis, sed ut raesuppositum quoddam*».

PROLIXIORO: Usado por Salmerón (V, p.10): «*Postremo, quia sermo Lucae breuior ac concisior, hic vero Matthaei prolixioratque plenior*».

PROTOGRAMMATOPHORVS: Lo lee Ximénez Patón en el título de Mercurius Tr. «*authore magistro Bartholomaeo Ximenio Patone [...] eius publico Doctore et Protogrammatophoro [...]*».

PROTOMODVLVS: Matizado por De Prado como ‘original, primer ejemplar’: «*materiale eiusdem exemplar, et protomodulus corporeis oculis videri poterat [...]*» (35-I-C).

PRVNARIVM: Sustantivo neutro, formado con el lexema de ‘pruna’, ‘carbón encendido’. Lo estudia Nebrija. «*El brasero, g. bathillus*».

PVNCTATVS: Adjetivo verbal que De Prado aplica a -liber/volumen/exemplar... Está formado sobre el lexema de ‘pungo’. De Prado lo entiende ‘coresumidos’ (197-II-C): «*hebraeis codicibus punctatis, quos habemus*».

PVNCTVATIO: No está recogido en el *Thesaurus*. Cabría pensar en un nombre de acción en -tio sobre el lexema del clásico ‘punctio’ (Plin. 25 150). De lectura usual en el período humanista ‘puzada’. La emplea De Prado (208-II-B): «*ceterum hae punctuationes extenuant, quod exaggerare vult Propheta*».

RADICATIO: Sustantivo en -tio, nombre de acción. De Prado lo entiende ‘enraizamiento, arraigo’ (22-I-C): «*dedit illud in campum satium, ut acciperet radicationem plantarum, in aqua multa posuit illud*».

RAREFACTIO: Formado sobre el lexema de ‘rarefacio’. No lo estudia Nebrija. De Prado lo lee ‘enrarecimiento’ (24-I-E): «*expansionem aquae, scilicet nubis rarefactionem [...] praecepit Deus fieri rarefactionem materiae [...]*».

RECENSEO: Vocablo clásico usado por César (*B. G.* 7, 76, 3) matizado ‘pasar revista’. En el período postclásico Aulo Gelio (17, 10, 6) lo emplea en términos lingüísticos ‘hacer el examen crítico de un texto’. En este sentido es aceptado como cristianismo indirecto por Jerónimo (*Ep.* 32). Silvia Rizzo²⁴ afirma que sólo lo ha encontrado en el sentido de ‘enumerare, passare in rasegna, elencare’, no como término filológico en los autores estudiados por ella. Podríamos deducir que los humanistas vuelven al significado clásico. No obstante, los exegetas de nuestro siglo de Oro vuelven al concepto lingüístico. De Prado lee (214-II-C): «*ut Apostolus ex propheta recensuit factitatum:» Ego ad aemulationem vos adducam...».*

RECHAMATVS: No está recogido por Nebrija. De Prado lo matiza ‘vestido de colores’ (182-II-C/D): «*loco vocis huius -discoloribus- rechamatum consona voce appellant vulgo Hispani et Itali».*

REIECTAMENTVM: Formado con el lexema de ‘reieto=arrojar’. De Prado lo lee como ‘despedicio’ (277-II-C): «*proijcite metallum pro reiectamento: nullam, eius habetote amplius rationem».*

RESIGNATIO: Según Fr. Luis de León el fundamento de la perfección espiritual se apoya en esta sumisión del alma: «*et, ut illam Ecclesiastici Scriptores vocant, resignatione».* (*Expositio in Cant. Cant.* p. 324).

RVRETICVS: La forma postclásica es ‘rurestris’, que leemos en el *Código de Justiniano* (4, 65, 31). De Prado lo lee ‘campesino’ (301-I-A): «*in libro de vita ruretica auctor est Iudaeos olim [...] fuisse solitos».*

SCVTVLATOR: Sustantivo agente con el lexema de ‘scutula’. Lo estudia Nebrija. Es usado por De Prado (182-II-B): «*Plinius de scutulatore Araneo disserens eius retis maculas appellat scutulatas».*

SPIRITVOSVS: El léxico cristiano había empleado ‘spiritualis’ (*Ter. Apol.* 22). Se trata de una forma adjetival en -*osus*, que no recoge Nebrija. La lee De Prado (178-II-B): «*arterijs, per quas spirituosus sanguis [...] vehitur».*

SVBVENTANEVS: «*Nolui tam extra humanae fortunae aleam positae felicitati diu subventaneis cogitationibus indulgere».* Así lee Amatus Fornacius en *Humanistica Louaniensia* XXXVIII, 1989, p. 277.

SVPERSPECVLOR: Al clásico -*speculor-* (*Cic.: Tusc.* 5, 59) lo refuerza con el prefijo *super-*. De Prado lo matiza ‘estar en observación, espiar’: «*quasi superintendere, superspeculans[...]»* (73-I-A).

SUPERVECTATIO: Neologismo sobre el lexema de ‘uecto’, nombre de acción en -*tio*: transporte. La lee De Prado (49-I-B): «*nam supervectatio apud omnes gentes symbolum est dominij, preasidentiae [...]»*

24.- S. Rizzo, *Il lessico...* op.cit. p. 277 donde cita a Poggio, *Ep.* 4, 4,

SYTERESIS: «*Lex Naturae, Syteresis, vel conscientiae stimulo a malo reuocat*». Salmerón: Tomo V, p. 6. Latinización del vocablo griego.

TRADVCTIO: Vocablo clásico (Cic. *Or.* 3, 167), que ha ido adquiriendo variado semantema. El léxico humanista lo entiende 'traducción'. Aparece citado en la obra de Manetti «*quinque libri aduersus suae nouae Psalterii taductionis obtrectatores apologetici*» (1456) en un estudio de Laura Onofri²⁵.

TYPOGRAPHIA: Vocablo usual en el léxico humanista. Estudiado por Hans van de Venne sobre Cornelius Schonaeus (1541-1611) en su obra «*Catalogus librorum qui ex typographia Christophori Plantini prodierunt*». Antuerpia, 1584²⁶.

TYPOGRAPHVS: El léxico cristiano (Casiodoro, *An.* 4) lo usa como 'signo, indicio', escrito con caracteres griegos. Está recogido en Humanisti Louaniensia en el léxico de Cornelius Scepperus: «*Caeterum miserandum est in manus tam mali typographi illum incidisse...*». (Cód. 13598 f. 239 r. Bruselas, 1551.

VATIDICVS: Vocablo formado sobre el lexema de 'uates'. No lo estudia Nebrija. Lo comenta De Prado (1-I-A): «*valetque praescium, vel potius praefactorem, vatidicum, praedictorem...*»

VARIEGATE: «*Quam ut ordo ampliter illustrat, ita varie variegate impendio augent*». Así lee Amatus Fornacius (*Hum. Lou.* XXXVIII, 1989, 276)

VEPRICETO: Formado con el lexema de 'vepres'. Columela (*De arb.* 32, 1) emplea 'vepretum': lugar lleno de espinas. No lo estudia Nebrija. Innova De Prado al leer (63-II-A): «*etenim hi quasi in vno vepriceto coeuntes inuidiae aculeis armati horrorem incutiebant*».

VOLVMEN: Término técnico que se usa indistintamente con 'forma'. De Prado refleja 'volumen libri' (64-II-A), entendiéndolo como 'tomo', al estilo de Poliziano (*Misc.* I, 18, p. 545), quien lo lee 'subdivisión de una obra': En el pasaje citado escribe: «*qui antonomastice appellantur a Dauide, quod exarati essent oblonga et continenti charta*»... «*iustumque edidit volumen doctissimus Petrus Ciacconius Toletanus*».

Juan MORENO UCLÉS
I.B. "Virgen del Carmen". Jaén

25.- L. Onofri, «*La vita di Niccolo di Giannazo Manetti*». *Humanistica Louaniensia*, XXVIII, 1979, p. 31.

26.- *Humanistica Louaniensia*. XXXII, 1983. p. 393.

BARTOLOMÉ XIMÉNEZ PATÓN

1.- Biografía y obras

Nacido en Almedina, campo de Montiel, en el 1569, estudió primero en el Colegio Imperial de los Jesuitas en Madrid, y posteriormente en la Universidad de Baeza.

En 1597 era Preceptor en Alcaraz, donde por espacio de cinco años enseñó Humanidades. En Villanueva de los Infantes, desde 1604, profesó Elocuencia; allí residió muchos años de su vida, y escribió la mayor parte de sus obras.

De su matrimonio con doña Juana Hervás Monsalve tuvo dos hijos, Alonso y Félix. Este último es autor, en 1627, de una «*Oratio pro laureanda iuventute in Academia Batiensi*»

Permanece en Villanueva como «Protogrammatophorus» hasta su muerte en 1640, a los 71 años de edad.

Había desempeñado los cargos de Notario del Archivo de la Curia Romana y del Santo Oficio, y Correo Mayor de Villanueva de los Infantes.

Pese a la responsabilidad de sus cargos, inclinó su vida hacia las apasionadas aficiones de los estudios literarios, gramaticales e históricos con estilo profuso de imágenes, caudaloso en formas literarias nacidas de su sentido estético.

En numerosas obras volcó su temperamento de investigador lingüístico y rebuscador paciente de bellezas literarias; así lo indican sus numerosas obras, para cuyo estudio las agrupo en cinco apartados:

a) «*Elocuencia española en arte*» (Toledo, 1604), «*Instituciones de Gramática española*», «*Institutiones Rethoricae Latinae*» y «*Epítome de la ortografía latina y castellana*», publicados en Baeza, 1614.

«*Proverbios concordados*», editado igualmente en Baeza al año siguiente. Son los «Prouerbia moralia» del segoviano Alonso de Barros, traducidos del griego y del latín, concordados y reeditados por Patón. Se encuentran hasta nueve ediciones.

El año 1612 publica, igualmente en Baeza, su «*Perfecto predicador*» en casa de Mariana Montoya.

Su principal obra es «*Mercurius Trimegistus siue de triplici Eloquentia sacra, española, romana*», editada en Baeza, 1621, por Pedro de Cuesta.

b) Otras obras: «*Discurso de la langosta*» (Baeza, 1619), «*Declaración magistral de varios epigramas de Marcial*» (publicada en pliegos sueltos entre 1628 al 1630), «*Declaración magistral destes versos de Juvenal. Sat.6*» (Cuenca, 1632), «*Varia Martialis epigrammata interpretatus*» (Granada, 1633).

c) Cuatro comedias amplían otra faceta de su buen hacer: «*Peregrino*», «*Casamiento derecho*» «*La tugancilla princesa*», «*Amantes engañosos*». Su actividad de comediógrafo lo lleva a participar en unas fiestas en honor de la Inmaculada en la Universidad de Baeza.

d) Es autor, igualmente, con exquisito sentido estético y exactitud de datos, de una obra histórica crítica «*Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén*» (Jaén, 1628), donde realiza un detallado estudio de las numerosas inscripciones romanas existentes en su tiempo, relacionándolas con escogidos textos de autores latinos, que supo hallar por sus conocimientos y práctica en el estudio humanístico.

e) Distintos temas sociales forman otro apartado de su extensa producción: «*Decente colocación de la Sta. Cruz*» (Cuenca, 1635), «*Declaración preámbula del salmo Beati immaculati in via*» (Granada, 1633), «*Discurso en favor del santo oficio y loable estatuto de la limpieza*» (Granada, 1633, en la imprenta de Santiago Palomino), «*Reforma de trajes*», ilustrada con un opúsculo «*El buen uso del tabaco*» (Baeza, 1638), «*Discurso de los tufos, copetes y calvas*» (Baeza, 1639).

Ximénez Patón es original en muchas de sus concepciones gramaticales. Ciertamente abandona la Retórica, Gramática y Ortografía calcada del latín para trabajar con la Literatura y Lengua Castellana. Vilanova dice de él que es «el gran teorizador de los poetas españoles del Barroco».

Lope de Vega elogia a este gran humanista en diversas ocasiones: En la Epístola a Herrera cita a Patón como inventor del término «culteranismo». En «Jerusalén conquistada» y en «Laurel de Apolo» lo alaba. Igualmente en dos cartas en prosa.

2. - Comentario de sus enseñanzas retóricas

La asimilación de una experiencia y su posterior reflexión plasmada en un sistema de reglas, que Quintiliano llama «ars» (2,17,41) tiene dos métodos a seguir «bene instituto atque exercitato» (Quint. 2,10,1).

Consciente Patón de ello, pone énfasis en la actuación práctica -«schola et negotium»- bajo la vigilancia del maestro, y como complemento básico la «imitatio» de unos modelos escogidos. Dedicada desmedida extensión a la Elocuencia. Las otras partes de la Retórica están tratadas al final, muy de pasada, mientras que la parte dedicada a tropos y adornos ocupan casi toda su explicación.

En «*Mercurius Trimegistus*» sienta como base la definición de Elocuencia: «*est ars exornandae orationis. Eius duae sunt partes: Eloquutio et Actio*». Y critica, a continuación, las cuatro partes que le asigna el Maestro Céspedes de Salamanca y las tres de Francisco Sánchez el Brocense.

Deslinda claramente la Elocuencia de la Oratoria: «*nam Dialecticae finis est uti ratione, seu disserere, finis vero Eloquentiae est exornare tropis, condecorare figuris, numeris componere orationem*».

Ciñéndonos a «Eloquentia Romana» dos partes considera en la Eloquutio: «Tropus et figura» (cap. II). Y añade los consejos que se han de guardar a la hora de escribir: «*primum igitur est, ut oratio Latina sit atque enmendata [...] puram ab omni solecismo et barbarismo [...] vitare etiam debemus laconismum [...] proligratas etiam obscuritatem solet afferre*».

Dos nuevas normas aconseja: «*ornatus pulcherrimus erit, si ordinem servet elegantissimum in construendo illo*». Y que el tema sea adecuado a la forma de expresarse, «hablar a propósito»: «*studendum, ut conseruetur, nec desit, ut primum id intendere debeamus*».

Un tercer capítulo analiza «de verbis simplicibus»: «*haec conuenit materiae idoneae adaptari et ut facilius dicens id paret*». Para ello usa de los tropos «*tropus est verbi a propria significatione in aliam cum virtute*», y los reduce a cuatro:

a. Metáfora (cap. IV): «*cum verbum in quandam rem transfetur ex alia*»; pero aconseja a continuación: «*potest peccare methaphoram tribus, turpitudine, dissimilitudine, & inconstantia*».

b. Sinécdoque (cap. V): «*quando ex toto pars, aut ex ex parte totum, ex genere species, aut ex specie genus intelligitur*». Explica cada «modus» con múltiples ejemplos de variados autores clásicos.

c. Metonimia (cap. VI): «*quando causas per effecta, vel effecta per causas, vel ex eo q. continent id q. continentur, vel rem e signo intelligam*». Y a continuación explica cada modo con abundancia de ejemplos.

Advierte que «*sunt referenda impropria epitheta*»; puede usar dos procedimientos, «*vel ob repugnantiam...*», «*vel procedit a vitiosa & pleonasmica ratione*». La variedad «*cum adiunctum pro alio adiuncto sumitur*» los poetas la llaman ‘hipálage’, «*quia conuertitur rerum ordo*»; e indica: «*albus / sine carne & cute / tenuis, debilis, delicatus / timidus, tepidus...*»

Afirma como distinto modo de metonimia la «methalepsis»: «*per aristas spicas, per spicas messes, per messes aestates, per aestates annos intelligimus*».

d. Antífrasis (cap. VII): «*esse tropum, nec ironiae speciem meos discipulos, & meam sectantes doctrinam semper docebo*». Y la define como «*quando verbum est contrarium proprietati illius, quod significare volumus*». Sigue las teorías del Brocense «*potius maiori parte doctrinae doctissimi Brocensis assentior*».

Un VIII capítulo lo dedica a «*De figuris verborum quae fiunt per adjectionem seu repetitionem: anaphora, conuersio, complexio, conduplicatio*». Hace un estudio del epigrama 25, libro 7º, donde descubre «*scazonta, epizeusis, anadiplosis...*»

Entre las figuras «*quae fiunt per detractationem*» cita «*Dissolutio, articulus, dialyton...*» (cap. IX). Establece la diferencias entre «zeugma» y «syllepsis»: «*quando necesse est mutare genus, numerus, vel aliud attributum*». Estudia igualmente la «prolepsis, disiunctio, syneciosis».

En el capítulo X trata «*De figuris quae fiunt per commutationem*»: nominatio, annominatio, paronomasia, compar, contentio (cohabitatio, paradiastole, commutatio, distributio, correctio).

Sobre el hipébaton opina que «*nec est tropus*» sino que lo define «*exornatio et figura verborum oratoribus*». Se realiza de diversos modos: anastrofe, tmesis, paréntesis, histeron protheron [...]

En tres apéndices consecutivos repasa todas las figuras poéticas, conforme la teoría de Despauterio, las gramaticales y «de figuris vitiosis».

Entre las figuras «sententiarum petitionis aut responsionis» (cap. XI) analiza «*petitio seu responsio, fictio, abruptio, & amplificatio*».

De las figuras de ficción trata el cap. XII: Prosopopeya, ironía («*fictio totius voluntatis quando aliquam rem irridentes [...] verbis eam tractamus*»), hipotiposis («*quando persona, res [...] ita verbis exprimitur ut oculis cerni ac geri coram potius, quam audiri aut legi videatur*»), énfasis, neuma, aposiopesis («*cum oratio truncatur et ex modo proferendi infertur*»), y varias más.

Entre las figuras «abruptionis» (cap. XIII) cita : Digresión, apóstrofe, corrección («*propositae sententiae reprehensio*»).

«*De figuris quae in sententiis ad amplificationem spectant*» (cap. XIV) trata la «exclamación, sustentación, licencia, hipérbole, proverbio, distribución («*cum aliquid in partes plures distribuitur, quarum cuique ratio sua subiungitur*»), frecuentación («*cum res in tota causa dispersae unum coguntur in locum*»), commoración («*cum unam atque eandem rem alijs atque alijs modis tractamus & in ea inhaeremus*»), aumento, premunición («*qua praeparamus animos auditorum ad rem summam postea probandam*»), confesión, transición [...]

En un quinto apéndice define varios conceptos relacionados con la Elocuencia: Cronografía, Topografía, Etiología, Antilogía, Apología, Cacoetos, Catacrisis, Apoteosis, [...] Eparexis, Epinicio, Oda, [...] Panegírico [...]

Dedica el cap. XV a «*De quadruplici sensu scripturarum*»: Historial, alegórico, tropológico y analógico.

Sobre los géneros de la fábula trata el cap. XVI, donde critica la teoría de Celio Rodiginio.

La segunda parte de Retórica la dedica a «*De pronuntiatione*».

Afirma en el cap. XVII: «el movimiento y representacion ira de suerte, que no sea mui afectado, ni mui sin action». «*Partes igitur orationis in doctrinae Methodo quatuor sunt : Exordium, Narratio, Probatio, Epilogus*» (cap. XVIII). Recuerda a Cicerón: «*Hisce omnibus rebus consideratis, tum id, quod primum est dicendum, postremo soleo considerare quo utur exordio*» (cap. XIX).

La narración debe ser «*brevis, dillucide, verosimilis*» (cap. XX). El cap. XXI trata «*De probatione*» y comenta a Cicerón: «*siempre se á de asentar lo primero en la oracion aquello que tenga mas fuerça...*»

El orador conviene que use del epílogo con alguna suavidad: «*praecipua totius orationis sunt repetunda, affectusque mouendi*» (cap. XXII). Sobre «De generibus causarum» (cap. XXIII) opina que son tres: Conjetura («*quando de facto aliquo ambigitur*»), Definición («*cum de facto quidem constat, sed de nomine disceptatur*»), Calidad («*quando vero factum, et nomen constat, et duci, et de natura negotii quaeritur*»).

El último capítulo, XXIV, lo dedica a la memoria para defender que no es parte de la Retórica, sino potencia del alma; y añade consejos para su cultivo: «*non erit inutile aliquas in margine apponere notulas*»...; «*nox interposita plurimum habet firmitatis, ac si ieiunus, quae noctu memoriae mandasti repetas*»...; «*nil unquam memoriae mandes, quod non ad unguem intellexeris*».

Termina su obra recordando la finalidad de su composición: «*ut eloquentiam inuenias, et loquentiam vitandam cognoscas, ut loquentem vites, eloquentem quaeras, illumque sequaris, meque diligas et valeas*».

3.- Modelo retórico empleado por Patón

«Inclytae Biaciensi Academiae magister Bartholomaeus gaudere, & bene rem gerere:

Ne animans rationis expers Ciconia me ingratiitudinis argueret, timens superioribus temporibus (alma, & chara mihi mater Academia) xeniolum (nescio quale) tibi dicaui, & sub tuo nomine in publicum & si pudens, haesitans, & tremebundus mittere fui ausus. Quod (quia indignum, quia imperfectum absque dubio) non eo vultu, & animo, quo matres filiorum res solent, accepisti; potius ut expositum explosum fuisse arbitror.

Sed quia ingrati animi crimen horreo, hac causa a te nouum beneficium in me collatum fatebor. Tu enim primis litteris me alumnum tuum instituisti, moribus a te probatis, a me qualibuscunque, exornasti, & maioribus quam dignum honoribus affecisti (& si Magisterii laura Salmanticae fui decoratus) & hac (nescio an dicam) repulsa eam, quam potuisti mei addere addidisti.

(Dedicatoria de Mercurius Trimegistus a la Universidad de Baeza):

Para que la Cigüeña portadora de vida, desprovista de juicio de razón, no me acuse de ingratiitud, respetuoso con los tiempos pasados, (Bienhechora y querida Madre Universidad), te he dedicado un pequeño obsequio (no sé cuál), y bajo tu nombre me he atrevido a hacerlo público, si bien avergonzado, perplejo y trémulo. Lo has aceptado, (puesto que es indigno, y sin duda imperfecto) no con aquel semblante y ánimo con el que las madres suelen recibir las obras de sus hijos, sino más bien considero que lo has abandonado como a un hijo expósito.

Pero ya que tengo pánico al delito de ingratiitud, por ello confesaré que tú me has dispensado un nuevo beneficio. Ciertamente tú me educaste en las primeras letras como alumno tuyo, me imbuíste de costumbres estimadas por ti y por mí, cualesquiera que fuesen, y me recompensaste con honores mayores de lo que merecía (a pesar de que también fui dignificado con la laurea de Magisterio en Salamanca), y, aparte de ésta, (no sé si decirlo) me infundiste aquella perfección, que tú pudiste añadirme.

Cum enim a parentibus in filios nulla possit proficisci ignominia, sed potius honos dimanet maximus in illos, qui patienter quemlibet contemptum ferunt: non animo cecidi, sed mihi ipsum addidi illud Horatianum repetens: «non hodie si exclusus fuero, desistam; tempora quaeram».

Et verum ut fatear nunc non tui oblito sed non illa quaerenti ex animi sententia euenit, te memorem mei fuisse significantem mihi, tibi in votis esse, ut meum officium praestarem, quod sponte alias & libentissimus obtulit (quamuis idem tunc non gratum), & amore tui meo laetissimus (ut cui totum debeo me, quia quicquid spiro & placeo, si placeo, tuum est) offerre, & opere praestarem si illud in me, aut ego ipse meus essem.

Sed multa me impediunt, ne tibi, ut desidero, inseruiam. Stipendium publicum, quo diuinctus sum, in oppido Villa Noua Infantium, nec non amor omnium mei me tenet, & quod paucis contingere audieris celebriore quam quo sum dignus, in patria nomine gaudeo. Tunc etiam Senecae Cordubensis consilium me moratur, quem consului, & me his verbis monuit. mutare te loca, & de alio in aliud transire, nolo, quia significatio est instabilis animi¹.

Haec & alia, quae silentio praetereo non locum meis antiquis desideriiis concedunt. Mutationibus non inquietor,

Puesto que ninguna afrenta puede pasar de padres a hijos, sino más bien un gran honor repercute en quienes soportan pacientemente cualquier desprecio, no perdí el ánimo, sino que me apliqué a mí mismo repitiendo aquel verso de Horacio: «No desistiré hoy si fuese rechazado; buscaré ocasión».

Y para confesar la verdad, no olvidándome de ti, pero tampoco buscando ocasión francamente, ha sucedido que te has acordado de mí al manifestarme desear que yo cumpliera mi servicio, el cual ofrecí espontáneamente en otro momento y con mucho gusto (aunque entonces igualmente no fue grato), y ahora volvería a presentar muy satisfecho con el mismo ánimo e idéntica voluntad y amor por ti (dado que me debo íntegramente a esto, pues cuanto tengo de inspiración y agrado, si es que agrado, te lo debo a ti), e incluso lo cumpliría con mi propio trabajo, si ello dependiera de mí, o yo mismo dispusiera de mi persona.

Pero me impiden muchas circunstancias que te preste mis servicios, conforme deseo. Me obliga un servicio público, con el que estoy comprometido, en esta ciudad de Villanueva de los Infantes, e incluso el afecto que todos me tienen, y lo que habrás oído que sucede a pocos, soy honrado en mi pueblo natal con un título más célebre de lo que yo merezco. Ni siquiera me detiene el consejo del cordobés Séneca, a quien tomé parecer, y me exhortó con estas palabras: No pretendo que cambies el lugar, ni que pases de uno a otro, ya que es indicio de un ánimo variable.

Éstas y otras razones, que paso por alto, no me conceden oportunidad a mis antiguos deseos. No me inquieto por los cambios, prefiero mostrarme

1.- Séneca: *Ep.* 69,1,14 :»primum quia tam frequens migratio instabilis est...

gratum nostris hominibus me ostendere desidero; ne patiaris, dum tibi placere conor, nostratibus valde displiceam, meque indigno nomine, & male audiri apud eos, quibus cum aetatem vixi.

Ac si mea sunt (ut significas) grata, ut tibi seruiret primo veluti ursi filium imperfectum, genitum nunc nouis lucubrationibus ea (quam a me potes expectare) perfectione, nouis praeceptis imbutum, noua instructione perpolitum accipe.

Ipse enim (ut qui eum genuit) tibi usui esse desiderat. Ne ergo hunc conatum, amorem, & animum abiicias, contemnas, & aspernere; sed nobis te amore prosequentibus, & omnia prospera, ac faelicia desiderantibus tibi tuum amorem impartire, nosque defendendos tuo praesidio, tutandos tuo fauore suscipere; & quando experimento nepotes cariores auis quam filios esse cognoscimus, ne iste in te erga hunc nepotem (quia a me filio tuo genitum) affectus, & amor desideretur ad te enim desiderio tui flagrans proficiscitur illum diligens foue; nam hoc uno omnia tuta arbitramur.

Bene, atque feliciter vale.

agradecido a nuestros semejantes. No consentas, pues estás satisfecha de ti misma, que yo desagrade a los condiscípulos y que sea escuchado con desagrado, y con un título indigno por aquellos con quienes conviví.

Y si mis teorías son gratas (conforme me das a entender), acepta este libro para que te sirva primeramente como el hijo imperfecto del oso², ahora engendrado mediante nuevas lucubraciones con aquella perfección (que puedes esperar de mí), lleno de nuevos preceptos, muy corregido, con un nuevo formato.

Ciertamente él desea serte útil (tal como quien lo engendró). No deprimas, pues, este empeño, este cariño y este ánimo, ni lo menosprecies, ni lo desdeñes, sino más bien acéptanos a quienes te seguimos con afecto, a quienes te deseamos toda clase de prosperidad y felicidad para defendernos con tu protección y protegernos con tu favor. Y ya que reconocemos por experiencia que los nietos son más queridos a los abuelos que los propios hijos, que este afecto y amor no se eche de menos en ti para con este nieto (pues es engendrado por mí, hijo tuyo) ardiendo en tu añoranza, pues, marcha hacia ti; cuídalo con afecto, pues pienso que con sólo ello estará completamente seguro. Sigue bien y con felicidad.

2.- Hace referencia al período de lima, de pulir cualquier obra, basándose en la comparación de la osa, que lame a su oseño feo al nacer.

4.- Comentario retórico de la Dedicatoria

Ximénez Patón realiza una exhibición intencionada de sus dotes oratorias en «genus demonstratiuum» al componer esta pieza dialéctica, un elogio de agradecimiento, plasmado en amor admirativo. Sólo se diferencia de la poesía por la ausencia de forma métrica.

El objetivo del «exordium» es ganarse la simpatía con un golpe efectista para despertar la atención sobre la «rerum magnitudo»: «*Ne Ciconia me ingratiitudinis argueret*». Utiliza para ello, como medio afectivo, la apóstrofe «*Alma et cara mihi Mater Academia*»; y posteriormente ha de evitar la sospecha de arrogancia: «*quia indignum, quia imperfectum absque dubio*», «*ut expositum explosum fuisse arbitror*».

Con una exposición detallada, encarecedora, da comienzo la «narratio» literaria con descripciones junto al cual se combinan «docere», «delectare» y «mouere»: «*tu enim primis literis me alumnum tuum instituisti, [...] moribus exornasti, [...] honoribus affecisti [...]*». Intenta la «concreta breuitas» de la «narratio» con oraciones asindéticas, aposiciones, formas participiales: «*libentissimus obtuli [...] et nunc amore tui meo laetissimus [...] offerrem, et opere praestarem*» [...] «*genitum nunc nouis lucubrationibus, ea perfectione, nouis praeceptis imbutum, noua instructione perpolitum [...]*».

La ordenación de los elementos de la «narratio» en el momento que les corresponde es incumbencia de la «dispositio», según la «utilitas» lo requiera: «*te memorem mei fuisse [...] ut meum officium praestarem [...] ut tibi seruiret [...] illum diligens foue*».

Correlativamente a la intensidad de la «narratio» mueve los afectos logrando una «ornatio ornata» puesta al servicio de la «delectatio» con un «ornatus» sencillo: «*Cum a parentibus in filios nulla possit proficisci ignominia [...] quia quicquid spiro et placeo, si placeo, tuum est*».

Con el propio «exordium» había anunciado ya la parte nuclear de la «argumentatio»: «*a te nouum beneficium in se collatum fatebor [...]*» [...] «*Ipse enim tibi usui esse desiderat*».

Al usar el genus epideíctico, intenta superar los mitos; a ello se presta la «comparatio»: «*ne animans rationis expers Ciconia [...]*» [...] «*veluti ursi filium imperfectum [...]*»

Es más, su método predilecto es la «ratiocinatio» y la «congeries»: «*nec non amor omnium mei me tenet... celebriore in patria nomine gaudeo [...]*»

Para acentuar el campo deliberativo de la «peroratio» refuerza los recursos afectivos mediante la «spes»: «*sed nobis te amore prosequentibus [...] ac desiderantibus [...] ne iste in te erga hunc nepotes [...] affectum et amor desideretur [...]*»

5.- Canto de alabanza «Elegiacum carmen» a Ximénez Patón

*«Candidissimo ac sapientissimo Magistro Bartholomaeo Ximenio Patoni,
totius Eloquentiae professori apud Nouum Infantum
Ildefonsus de Vreña & Loaysa in iure Pontificio Doctor salutem impertit».*

*«Musa nouum vatem, sapientem vise Magistrum,
cum videas humilis, dic reuerenter : Aue.
Bartholomaeae vir insignis, celebrate per orbem
dicte Pato, proprio iure vocande Plato.
Quodquod pates studio cunctis, pateo quasi dictus:
Fama tui excellens hic & ubique volat.
Hoc desidero Ximeni flagro diserto
ut sermone fruar, Marte fluente, tuo.*

«Humilde Musa, cuando veas al nuevo poeta, contempla
a un sabio Maestro; dile respetuosamente: Dios te salve.
Bartolomé, varón insigne, elogiado en el orbe,
apellidado Patón, quien en plena justicia debería ser llamado Platón.
Lo que descubres a todos con tu esfuerzo, yo lo tengo tan claro como el refrán:
Tu fama vuela eminente por todas partes.
Con este deseo, Ximénez, anhelo gozar
de tu palabra elocuente, oh Marte pacífico.

Juan MORENO UCLÉS
I.B. "Virgen del Carmen". Jaén

EL POEMA A MERCURINO ARBORIO DI GATTINARA COMPUESTO POR JUAN SOBRARIAS*

1.- INTRODUCCIÓN

Presentamos en este opúsculo un avance de lo que será la edición moderna y su correspondiente estudio del poema de Juan Sobrarias dirigido a Mercurino Arborio di Gattinara, labor filológica que, junto con la relativa al *Carmen ad inuictissimum Carolum V* y al *Carmen in Ticinensem uictoriam*, nos ha sido encomendada por el Dr. D. José María Maestre Maestre en el marco de la edición moderna de los *opera omnia* de Juan Sobrarias que en la actualidad se encuentran en fase de elaboración en el Área de Filología Latina de la Universidad de Cádiz.

Centrándonos sin más preámbulos en el tema que nos ocupa y dejando a un lado, por no ser éste el lugar adecuado para ello, cuestiones referentes a la vida y a la obra¹ del humanista alcañizano, empecemos por abordar el problema de la fuente documental del poema a Mercurino Arborio di Gattinara.

Tanto el poema objeto de nuestra comunicación como el *Carmen in natali serenissimi Philippi* se hallaban contenidos en un único manuscrito cuya localización en las Escuelas Pías de Alcañiz hasta el estallido de la Guerra Civil nos es conocida con toda seguridad. Si bien durante la contienda fueron

* Quede puesta de manifiesto nuestra deuda con el Dr. J.M.Maestre Maestre, sin cuyas iniciativa y guía no habría sido posible la elaboración de este opúsculo.

1.- Para la biografía y obra de nuestro humanista, cf. J.M. Maestre Maestre, *El humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios de latín renacentista*, Cádiz 1990, pp. 1-20.

quemados numerosos documentos en Alcañiz, la destrucción de nuestro manuscrito parece que ha de quedar descartada, dado que el P.Olmedo, que visitó Alcañiz en la Semana Santa de 1939, declaró haber encontrado en las por entonces abandonadas Escuelas Pías «algunas copias modernas de las poesías de Sobrarias»²; no es lógico suponer que dichas *copias modernas* no fuesen el susodicho manuscrito, denominado de tal modo por el P.Olmedo por razones desconocidas. Sea como fuere, a partir de ese momento el paradero del mismo pasa a ser un misterio, sin que hasta el momento haya podido ser resuelto con satisfacción³. Lo dicho anteriormente implica que nuestro texto del poema a Gattinara dependa única y exclusivamente de la edición que de él hizo, basándose en el manuscrito cuyos avatares hemos anteriormente mencionado, Juan Manuel Sánchez en el año 1912⁴.

A igual que el *Carmen in natali...*⁵, cuyo texto también depende exclusivamente de la mencionada edición de Sánchez, el poema a Gattinara está editado de una manera lamentable: a los consabidos errores de puntuación, consistentes en aislar cláusulas subordinadas de sus respectivas oraciones principales o, por el contrario, en acumular sintagmas e incluso oraciones sin orden ni concierto, hay que añadir la sistemática grafía *a* tanto para la vocal como para el diptongo *ae*, principalmente en posición final de palabra, y un elevado número de lecciones incorrectas que salpican todo el texto; sirva como botón de muestra el caso siguiente:

La edición de Sánchez ofrece la siguiente lectura de los versos 7-9:

[...] *dicarunt*
magnanimi heroes, superis mortalia curre 8
esse rati,

Obviamente, en la oración anterior no encaja sintácticamente la segunda persona del singular del presente del modo imperativo del verbo *curro*, dado que ya existe un verbo en forma personal en tercera persona del plural con un sujeto, lógicamente, de tercera persona y plural.

Pues bien, si atendemos de un lado al sentido de la frase, y de otro a la sintaxis de la misma (verbo *esse* y dativo posesivo *superis*) podemos conjeturar, más allá de toda duda razonable, que la lección correcta de la última palabra del verso 8 es *curae*; conjetura que, a nuestro entender encaja perfectamente tanto en la sintaxis del pasaje, como en el contexto del mismo: *curae* es un dativo de finalidad que conforma, junto al dativo posesivo *superis*, un doble dativo que depende del verbo *esse*; y, además, es totalmente plausible que «los magnánimos héroes» dediquen ofrendas «pensando que

2.- Citado por el Dr. Maestre, *El humanismo...*, p. 334.

3.- Cf. J.M. Maestre Maestre, *El humanismo...*, pp. 333-334, y la introducción al capítulo V.

4.- Cf. J.M. Sánchez, «Bío-bibliografía de Juan Sobrarias Segundo, alcañicense», *Linajes de Aragón* 3 (1912) 149-156.

5.- Para la edición de este texto, cf. J.M. Maestre Maestre, *El humanismo...*, pp. 31-65. Con respecto al problema de las dos versiones del *Carmen in natali...* y la razón de que el moderno editor haya elegido la más reducida, cf. J.M. Maestre Maestre, «*Linae labor* y creación literaria latina del Renacimiento: las dos versiones del *Carmen in natali serenissimi Philippi* de Sobrarias», ponencia que el lector hallará en las *Actas* del presente Simposio.

los asuntos mortales son objeto de preocupación para los dioses de lo alto». Por todo lo cual, se deduce que el texto correcto es como sigue:

[...] *dicarunt*
magnanimi heroes, superis mortalia curae 8
esse rati,

El ejemplo anterior, pues, dará idea de las no pocas dificultades que entraña la edición del texto sobrariano.

Un punto importantísimo para entender el poema es el contexto histórico en el que fue escrito; por tal razón digamos dos palabras sobre los acontecimientos que envuelven a la obra que nos ocupa.

Como obviamente se lee en el título, el poema está dedicado a Mercurino Arborio di Gattinara, pero ¿quién fue este personaje?

Mercurino Arborio, conde de Gattinara⁶, natural de Vercelli (1465) y muerto en Innsbruck (1530), ocupó desde 1518 hasta la fecha de su muerte el cargo de Gran Canciller de la corte del futuro emperador Carlos V. Su influencia sobre el monarca no cesó de aumentar con el paso de los años, y su nombre se considera clave a la hora de indagar el origen de la idea imperial del soberano. Acompañó al emperador en su viaje a Alemania con ocasión de la Dieta de los Electores de Frankfurt, intervino en las negociaciones de paz con Clemente VII y en las negociaciones diplomáticas que precedieron a la firma de la Paz de Cambray (1529)⁷.

No obstante, el poema de Sobrarias se refiere a un episodio muy concreto de la vida de Mercurino Arborio acaecido en la primavera y el verano de 1527. Según F. Barquero Lomba⁸ que se basa, según él mismo declara, en un «documento latino publicado por Carlo Bonate»⁹, el Gran Canciller, tras haber visitado en la primavera del mencionado año, tal como tenía prometido, a la Virgen de Montserrat, emprendió en Junio desde el puerto de Barcelona un viaje marítimo con destino Italia. A pesar de las precauciones tomadas, las tres naves de Gattinara se topan con una escuadra francesa que trata infructuosamente de capturarlo; tras escapar de sus perseguidores Gattinara arriba a Génova; no obstante, los franceses asedian esta ciudad con la pretensión de coger prisionero al Canciller imperial. Gattinara -siempre según la información de Barquero Lomba- logra escapar

6.- Cf. *Diccionario Enciclopédico Salvat*, Barcelona 1975, vol. XI, p. 449, s.u. Gattinara.

7.- Para bibliografía sobre el personaje, cf. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid 1975, vol. XXV, p. 1056, s.u. Gattinara.

8.- Cf. F. Barquero Lomba, *Juan de Sobrarias, poeta del Renacimiento. Vida, obra, estilo*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, 1970, pp. 230-232.

9.- Dicho documento, que por M. Bataillon (M. Bataillon, *Erasmus y España*, Madrid 1983, p. 366, n.8) sabemos que es el siguiente: *Historia uite et gestorum per Dominum Magnum Cancellarium*, editado por C. Bornate, Torino, 1915. en *Miscellanea di Storia Italiana*, 3ª serie, vol. XVII (XLVIII della raccolta), estamos a la espera de que nos llegue desde la Biblioteca Nacional de Madrid.

durante la noche de la asediada Génova¹⁰ en un bergantín; tras una serie de peripecias y enterado de la caída de Génova, Gattinara decide regresar a Barcelona, ciudad a la que arriba a finales de Agosto; tras lo cual y en agradecimiento por su salvación sube al santuario de Montserrat a comienzos de Septiembre de 1527.

Finalmente, hemos de hablar sobre la fecha de composición del poema a Gattinara; pero, como se puede suponer, es imposible determinar con exactitud la misma; sólo puede afirmarse que el término *ante quem* es el 22 de abril de 1528, fecha del fallecimiento de Sobrarias¹¹, y que el término *post quem* es el regreso de Gattinara a Barcelona en septiembre de 1527. De todos modos, el poema presenta claros indicios de no estar acabado totalmente, sino de estar aún pendiente de un último *limae labor* por parte del vate alcañizano; véase, si no, el siguiente ejemplo en el que, al hablar de la cólera de los franceses por haberseles escapado Gattinara, se acumulan varios símiles sin estar bien soldados entre sí ni con el contexto:

[...] *et infrendens queritur quod praeda petita
e manibus lapsa est; flectebant lumina fratres
sic frustra Aetmaei; monuit corrumpere funem
passus Achaemenides miserae ieiunia uitae.* 135

Este estado inacabado que presenta la composición del poema es posible que sea debido a que durante los últimos meses de su vida Sobrarias ya no se encontraba bien de salud, y, obviamente, en tales condiciones le sería dificultoso trabajar en su obra.

Hasta aquí los datos necesarios para comprender la génesis y composición de la obra que nos ocupa; pasemos, pues, a continuación al estudio de la misma.

2.- ESTRUCTURA DEL POEMA

El poema a Gattinara es un texto de 283 hexámetros contruidos sobre una estructura cuatripartita, la cual, a su vez, se subdivide en varias subpartes. El esquema de la mencionada estructura es el siguiente:

- I.- Versos 1-60: introducción;
 - 1.- vv. 1-14a: ejemplos mitológicos de ofrendas a los dioses;
 - 2.- vv. 14b-21: ofrenda de Gattinara;

10.- Poseemos una carta de Carlos V al duque de Ferrara en la que el monarca conmina al duque a socorrer con abastecimientos a la sitiada Génova; cf. *Corpus documental de Carlos V*, Salamanca 1973, p. 125.

11.- Cf. J.M. Maestre Maestre, *El humanismo...*, pp. 12-13.

- 3.- vv. 22-37: Gattinara como inspiración de Sobrarias;
- 4.- 38-60: *captatio benevolentiae* de Sobrarias.

II.- Versos 61-150: ataque francés contra Génova y huida de Gattinara;

- 1.- vv. 61-78a: el francés planea capturar y matar a Gattinara;
- 2.- vv. 78b-105a: Palas ruega a Júpiter que Gattinara se salve;
- 3.- vv. 105b-128a: Júpiter asiente y envía a Mercurio para preparar la huida de Gattinara;
- 4.- vv. 128b-150: cólera del francés.

III.- Versos 151-215: ataque berberisco y huida de Gattinara;

- 1.- vv. 151-182: ataque berberisco a la nave de Gattinara;
- 2.- vv. 183-195: exhortación de Gattinara a sus compañeros;
- 3.- vv. 196-215: intervención de Palas que posibilita que la nave de Gattinara escape de los piratas.

IV.- Versos 216-283: salvación de Gattinara y entrega de una ofrenda de agradecimiento a la Virgen de Montserrat;

- 1.- vv. 216-239a: acción de gracias de Gattinara a la Virgen de Montserrat;
- 2.- vv. 239b- 246a: acogedor recibimiento a Gattinara en Barcelona;
- 3.- vv. 246b-277: entrega de la ofrenda a la Virgen de Montserrat por parte de Gattinara;
- 4.- vv. 278-283: consideración final del poeta sobre la ofrenda.

Creemos que salta a la vista la *Ringskomposition* sobre la que está basada la estructura cuatripartita del poema de Sobrarias; no obstante, la desglosaremos someramente, a fin de que pueda ser más fácilmente apreciada:

El núcleo central del texto está compuesto por los dos frustrados ataques que, franceses de un lado, y piratas berberiscos de otro¹², realizan infructuosamente contra Gattinara; dicho núcleo central queda enmarcado, al comienzo, por las referencias a ofrendas famosas que personajes de la Antigüedad hicieron a los dioses y por el anuncio de la ofrenda que Gattinara ha hecho a la Virgen de Montserrat, al final, por la entrega efectiva de dicha ofrenda a la Virgen de Montserrat y por la consideración conclusiva que sobre aquella realiza el poeta.

Pero más allá de la estructura del poema, del mismo modo que el *Carmen in natali...*¹³ y tal como el propio Sobrarias declara en su epístola introductoria al poema dirigida a Gattinara¹⁴, el núcleo central

12.- Sobre el detalle de que en el poema Sobrarias haga que el ataque naval que sufrió la nave de Gattinara proceda de piratas berberiscos -no de los franceses como históricamente ocurrió- y que dicho ataque tuviese lugar en el viaje de regreso a España -no en el de ida a Italia como históricamente ocurrió-, cf. el apartado 3.

13.- Cf. J.M. Maestre Maestre, *El humanismo...*, pp. 20-31.

temático descansa sobre una macroestructura claramente virgiliana. Por razones de espacio, nos limitaremos únicamente a esbozar los pilares argumentales sobre los que descansa el núcleo central del poema¹⁵, y a intentar hallar sus precedentes clásicos:

- 1.- Gattinara (el héroe) se encuentra en peligro a causa del ataque francés contra Génova, Palas (la diosa protectora del héroe) suplica a Júpiter la salvación de Gattinara;
- 2.- Júpiter accede sin reparo alguno;
- 3.- Mercurio cumple las órdenes de Júpiter y Gattinara se salva;
- 4.- Un ataque de piratas berberiscos vuelve a poner en peligro a Gattinara, éste exhorta a sus compañeros a un postrer esfuerzo;
- 5.- Palas y Neptuno intervienen a favor de Gattinara.

Creemos que nadie podrá negar que tales pilares argumentales están conformados según los cánones del género épico y, en concreto, según los cánones de la *Eneida* virgiliana; así aquéllos se corresponden claramente con los siguientes:

- 1.- VERG. *Aen.* 1,229b-253: Eneas (el héroe) se encuentra desvalido en una costa extraña, Venus (su madre y protectora) llorando interroga a Júpiter sobre la suerte futura de los troyanos;
- 2.- VERG. *Aen.* 1,257-296: Júpiter tranquiliza a Venus comunicándole el glorioso futuro que aguarda a los troyanos y a sus descendientes;
- 3.- VERG. *Aen.* 1,297-304: Mercurio cumple las órdenes de Júpiter en el sentido de que los troyanos sean bien acogidos en Cartago;
- 4.- VERG. *Aen.* 1,198-207: palabras de ánimo de Eneas a los suyos por haber logrado alcanzar tierra firme tras haber padecido ya tantos peligros;
- 5.- VERG. *Aen.* 1,132-141: Neptuno aplaca la tempestad que está a punto de aniquilar la flota de Eneas.

Una vez determinadas la estructura y la macroestructura del texto, pasemos a estudiar el contenido del mismo.

14.- Después de contar Sobrarias que se ha enterado de los hechos por la fama y de pedir tópicamente buena voluntad para con su poema, añade: «... *cum et Vergilius et ceteri poetae multa de fama fuerint uersati*».

15.- Cf. nuestro esquema estructural anteriormente expuesto.

16.- Cf. apartado 1.

3.- CONTENIDO DEL POEMA

En primer lugar, hemos de plantearnos la discrepancia existente entre el hecho histórico -siempre, reiteramos, según la información de Barquero Lomba¹⁶- de que el ataque naval a la nave de Gattinara fue obra de los franceses y tuvo lugar en el viaje de ida, y el poema que nos cuenta que dicho ataque naval fue obra de piratas berberiscos y tuvo lugar en el viaje de vuelta.

A renglón seguido cabe preguntarse por qué razón Sobrarias introdujo en su poema tal variación con respecto a los hechos acaecidos.

En cuanto al traslado al viaje de vuelta del ataque naval sufrido por la nave de Gattinara, opinamos que se debe a la intención por parte del poeta de dar una mayor intensidad a su relato, dado que, a nuestro entender, es innegable que la narración gana en fuerza dramática de la manera en que fue construida por Sobrarias; si, por un momento, intentamos imaginar el poema ajustado *ad unguem* a lo acontecido, comprobaremos que no quedaría tan resaltada la ofrenda final de Gattinara a la Virgen de Montserrat, si dicha ofrenda fuese el colofón a un viaje del Canciller en el que hubiese padecido todos los peligros en la ida y en el que el regreso no hubiese comportado riesgo alguno. Por el contrario, tal como Sobrarias nos ha construido su poema, es como se destaca la ofrenda a la Virgen catalana: el viaje de ida ni siquiera aparece y, partiendo de la arriesgada huida de Gattinara del ataque francés contra Génova, se nos cuenta el peligroso viaje de vuelta hasta culminar la acción del poema en la ascensión del Canciller a Montserrat.

Y en cuanto al cambio de autoría del ataque naval, consideramos que responde a la intención de introducir en el relato un elemento exótico (los piratas berberiscos) y de evitar un rasgo tan poco poético como sería el hecho de que los dos ataques que padece Gattinara tuviesen el mismo origen, los franceses.

En segundo lugar, hemos de hacer mención al referente clásico presente en todo el poema. Dejando de lado los ecos clásicos concretos que salpican todo el texto, aquí nos interesan los elementos clásicos que aparecen entretejidos con la narración de los sucesos contemporáneos que el vate humanista nos narra.

El poema, cuya razón de ser es inmortalizar la salvación de Gattinara gracias a la Virgen de Montserrat y la ofrenda hecha por aquél en agradecimiento, se abre con dos famosas ofrendas a los dioses realizadas en la remota Antigüedad:

- 1.- El rey Eetes consagró a Marte la piel dorada del carnero volador que condujo desde Orcómeno hasta la Cólquide a Frixo, tras haberle regalado éste el vellocino a Eetes por haber sido acogido amistosamente por el rey colquidio¹⁷;
- 2.- Dédalo consagró a Apolo las alas que le habían servido para escapar de la cólera de Minos causada por haber mostrado a Ariadna el medio de que Teseo saliese del laberinto¹⁸.

17.- Cf. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona 1984, p. 149, s.u. EETES.

18.- Cf. VERG. *Aen.* 6,18-19.

Es totalmente intencionado que Sobrarias principie su poema haciendo referencia a tales ofrendas, pues si ambas parecieron bien a las divinidades paganas, tanto más será bien recibida por la Virgen de Montserrat la ofrenda de Gattinara con que se cierra el texto.

Por otra parte, no está ausente del poema la intervención divina: Palas ruega a Júpiter la salvación de Gattinara, Júpiter la concede y Mercurio es el encargado de ponerla en práctica; asimismo Palas y Neptuno ayudan al Canciller a escapar de los piratas berberiscos. Ahora bien, las intervenciones y menciones de las divinidades, conforme avanza la narración, son cada vez menos paganas y más cristianas; así, frente al neto paganismo de lo dicho más arriba, en los versos 216-217, cuando Gattinara va a expresar su agradecimiento por haber escapado de los piratas berberiscos, se lee:

*ast Mercurinus grates de pectore laeto
ore refert summoque Ioui diuaeque parenti,*

en donde *Ioui* es Dios Padre y *diuae parenti* es la Virgen María. Pero aún hay más; en los versos 226b-239a se reproduce la plegaria de agradecimiento de Gattinara no a **Palas**, sino a la **Virgen María**; compruébese si no:

*«Salve, o cui regia seruit
aetheris, alma parens, tellus pontique meatus
paret, et Stygii sedes tenebrosa tyranni,
te duce conscendi pontum imperterritus; hostis
te duce frustratus decepi; te duce rerum
maxima perfugi uictor discrimina, et aura
aetherea uescor duce te, terraque receptus
secura hic adsum soluenda ad debita; uoui
quae tibi nunc cum me pressit fortuna, minora
ne contemne, precor, si sunt quae diua mereris.
nemo tuis meritis dans paria usque rependet,
possideat quisquis quaecumque sub aethere celso
Phoebus clausa tenet, radio uel circuit aureo
aethereo incendens curru».*

230

236

Que el fragmento habla por sí solo creemos que es algo evidente; únicamente nos detendremos en el vocativo con el que, como es preceptivo, se inicia la plegaria: Gattinara se dirige a una potestad divina femenina (cf. el *alma parens* del v. 227) a la que sirven:

- *regia aetheris*, el cielo;
- *tellus pontique meatus*, el mundo;
- *Stygii sedes tenebrosa tyranni*, el infierno;

dicha potestad no puede ser otra que la Virgen María.

Con lo cual entramos de lleno en el tercer y último punto de este tercer apartado: el erasmismo que impregna a todo el poema.

Resulta innegable que la fecha de composición del texto (1527-1528)¹⁹ pertenece a la época de eclosión del erasmismo en la corte hispana²⁰; y también lo es que nuestro protagonista, Mercurino Arborio di Gattinara, era uno de los principales bastiones que poseía en España el humanista de Rotterdam; veáse, si no, lo que sobre él escribe M. Bataillon:

[...] la influencia de Erasmo, poderosa en hombres como Gattinara, [...] ²¹

[...] Erasmo no tiene entre las personas que rodean al Emperador apoyo más sólido que el Gran Canciller Gattinara, [...] ²²

Pues bien, en este contexto de estallido erasmista y de que el protagonista del poema no es otro sino uno de los principales seguidores de Erasmo en España, no debe resultar extraño que sea el erasmismo la clave última del texto. Aparte del tratamiento del estamento divino²³ vamos a ver cómo el poeta hace declaración expresa de su profesión erasmista:

... quia numina caeli 10
excipiunt tantum, quos mens sincera recessu
componit sancto, procul expelluntque profanos
auersata preces, quas iactant impia corda
exterius simulata fide,

y más adelante añade:

... sed pura fides sacraria cordis
pandit, ubi arcana feruet fornace quod extra
suggeris aetherea dis admitentibus arce,
qui secreta uident hominum praecordia, qui que 20
sunt animique tui testes uirtutis et altae.

En ambos fragmentos (los subrayados son nuestros) se expresa de manera diáfana la idea de que la Divinidad acoge favorablemente a quienes practican una religiosidad introspectiva basada en la fe y en las buenas obras.

19.- Cf. apartado 1.

20.- Cf. M. Bataillon, *Erasmus...*, pp. 279 ss.

21.- Cf. M. Bataillon, *Erasmus...*, p. 156.

22.- Cf. M. Bataillon, *Erasmus...*, p. 229.

23.- Cf. *supra*.

Pero, por si lo hasta aquí señalado no fuera suficiente, atiéndase a este otro fragmento:

... *sic sacra poetica sanxit,*
nectere quae interdum concedit sacra profanis, 35
dummodo non exstent ueris contraria ficta,
et uelata sonent nihilo discordia apertis.

En este segundo caso (los subrayados también son nuestros) Sobrarias expresa que se puede mezclar lo sacro con lo profano, ahora bien, siempre que la obra literaria no vaya en contra de la verdad.

Pues bien, tanto la exaltación de la práctica religiosa interna como la defensa de la verosimilitud en la creación literaria son, sin duda alguna, dos ideas inequívocamente erasmistas²⁴.

4.- CONCLUSIÓN

El poema a Mercurino Arborio di Gattinara de Sobrarias, que ha llegado hasta nosotros pendiente de un último *limae labor* por parte del vate humanista, presenta una estructura en anillo sumamente compleja, dado que, independientemente del pretexto de narrar el episodio de las peripecias y peligros vividos por Gattinara en su viaje a Italia realizado en el verano de 1527, el texto se halla impregnado de un fuerte sentimiento de exaltación erasmista, que creemos haber dejado patente. Y ello es fácilmente comprensible, si no perdemos de vista dos circunstancias importantes: de un lado, que el Gran Canciller Imperial Mercurino di Gattinara era uno de los principales defensores de las ideas erasmistas en España, y de otro, que la fecha de composición del poema se encuentra justo en medio del período de gran eclosión de las ideas del humanista de Rotterdam en nuestro país, amparadas en la aquiescencia de los directores de la política imperial del momento; tendencia erasmizante ésta que no podía dejar de influir a un poeta de relaciones tan estrechas con la corte como fue el alcañizano Juan Sobrarias Segundo.

Joaquín Luis NAVARRO LÓPEZ
Universidad de Cádiz

24.- Cf. sobre la cuestión, aparte del libro básico *Erasmus y España*, M. Bataillon, *Erasmus y el erasmismo*, Barcelona 1983, pp. 80-109, J.L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid 1979, vol. II, pp. 35-55.

SOBRE EL SIGNIFICADO DE *LINEA* EN LATÍN Y LAS EXPLICACIONES DE D.JUAN DE FONSECA Y JUAN LUIS DE LA CERDA

Juan de Fonseca¹ nace presumiblemente en Sevilla hacia el año 1578, ciudad en cuya Universidad cursó sus estudios. Allá por el año 1606, fija temporalmente su residencia en Madrid, donde escribe unas *Notas* a la *Andria* de Terencio. En 1610 vuelve de nuevo a la capital hispalense, desempeñando las labores de canónigo y maestrescuela de la Catedral². Una nueva estancia en Madrid durante los años 1613-1617, para regresar otra vez a su lugar de origen, donde permanece hasta 1621, año en que es nombrado Sumiller de Cortina del rey Felipe IV. En 1624 alcanza el cargo de embajador de Parma, pero retorna pronto a Madrid, y allí muere en el 1627.

-
- 1.- Estos datos los hemos obtenido a través de Nicolás Antonio *Bibliotheca Hispano Noua*, Madrid 1783 tom.I pag.691, y sobre todo de F.Moya del Baño «Los comentarios de J.de Fonseca a Garcilaso» en *Garcilaso, IV Academia Literaria Renacentista*, Salamanca 1985 pp.197-230. Cf. también J.López Navío «Don Juan de Fonseca, Canónigo Maestrescuela de Sevilla», *Archivo Hispalense*, 41, 1964, pp.81-126. Algunas otras noticias sobre su vida y obra pueden verse en F.Moya del Baño-M.T.Beltrán Noguera «Las notas de D.Juan de Fonseca a la Jerusalem de Lope de Vega, en *Estudios Románicos* vol.5, 1987-88-89 (Homenaje al profesor Luis Rubio.II) pp.997-1009.
 - 2.- Por estas fechas recibe una simpática carta de Juan Bautista Suárez de Salazar, en la que le consulta acerca de una enmienda suya a un verso de Catulo. Cf. J. Ortega Castejón «Juan Bautista Suárez de Salazar y su enmienda al v.54 del carmen 66 de Catulo. La conjetura de A.Estaço» en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid 1989, pp.629-634.

En su época gozó de una excelentísima reputación. Su interés por los estudios de humanidades clásicas y el manifiesto respeto que despertaban sus opiniones llevan a Gonzalo de Correa³ -en una cita que recoge Nicolás Antonio- a decir de él: *uir inter literatos literatissimus, inter nobiles nobilissimus, inter utrosque praestantissimus*.

La pintura se encontraba también entre sus aficiones. Se sabe de su relación con algunos artistas, como es el caso de Velázquez, quien le hizo un retrato. El mismo se atrevió con la pintura y escribió además un tratado que llevaba por título *De pictura ueteri*⁴.

Pero a pesar de su prestigio, ninguno de sus escritos⁵ fue editado. Las razones que han motivado esto nos son desconocidas, pero intuimos que el propio Fonseca, no demasiado contento con el acabado de sus producciones, haya preferido no entregarlas a la imprenta. Ciertamente, algunas de ellas producen la sensación de ser unos meros apuntes, un borrador, y no una obra terminada.

Aunque el nombre de Juan Luis de la Cerda es mucho más conocido que el de Fonseca, creemos conveniente dar aquí unas puntuales noticias sobre su vida y su obra.

El ilustre comentarista de Virgilio, cuya fama ha trascendido las fronteras de España, nació en Toledo en 1558⁶. Ingresó pronto en la orden de los jesuitas y fue profesor de elocuencia y poesía latina, y de lengua griega. Además de una edición anotada a la obra de Tertuliano, de la Cerda es conocido sobre todo por su ingente comentario a la obra de Virgilio, que desde 1608, año en el que salió en Madrid el primer volumen con las notas y explicaciones a las *Bucólicas* y las *Geórgicas*, ha conocido sucesivas ediciones hasta mediado el siglo XVII y, posteriormente, buena parte de sus anotaciones son recogidas por la edición virgiliana iniciada por Emmenessius y acabada por Masvicius, publicada en Leyden en 1680.

Tras una larga vida dedicada a la enseñanza, murió en Madrid en 1643, debilitada su memoria y con más de ochenta años de edad.

-
- 3.- Profesor de griego y lenguas semíticas en Salamanca a principios del siglo XVII. Escribió una *Gramática trilingüe de las tres lenguas castellana, latina y griega*, todas en romance.
 - 4.- Obra citada por González de Salas, *Commenta in Petroni Arbitri Satiricon*, Francfort 1629, p. 15.
 - 5.- Además de las *Notas a la Andria* y el *De pictura ueteri* se encuentran otros títulos debidos a su pluma, entre los que cabe citar *Ad Claudiani De raptu Proserpinae Notae* -en realidad unas breves observaciones al prefacio y los primeros versos del libro I de la obra de Claudiano-, un bonito e interesante comentario a la *Epistola* II 18 de Séneca que comienza *Decembris est mensis*, y un pintoresco *Diálogo sobre los sueños*, obra artificial en la que dos personajes mantienen una curiosa disputa plagada de citas de autores clásicos acerca del sueño y otras cuestiones con él relacionadas como el poder somnífero de las adormideras, el río Letes, las puertas del sueño etc. Merecen también mencionarse unas *Notas a Garcilaso* y otras a la *Jerusalem* de Lope, obras ambas que han sido estudiadas en sendos artículos por la profesora Moya del Baño, cf. nota 1.
 - 6.- Sandys en *A History of Classical Scholarship*, New York 1958, vol.II p.162, da como fecha de su nacimiento 1560. Sobre este punto véase J.Stevens «Un humaniste espagnol: le Père de la Cerda, commentateur de Virgile» *LEC* 13, 1945, pp. 210-225.

Pasamos a comentar el motivo por el que hemos decidido reunir aquí a estos dos autores de nuestro Humanismo.

En el pequeño escrito de Fonseca, del que seguidamente ofreceremos una transcripción, se recoge una brevísima anotación del Padre Cerda. Al jesuita ha acudido Fonseca en busca de respuesta a una cuestión que lleva entre manos: el significado de *linea* en latín. Dicha anotación no hubiera merecido por sí sola que prestáramos mayor atención al toledano. Sin embargo, y puesto que nos hallamos trabajando sobre sus comentarios a Virgilio, conocíamos de él una preciosa nota incluida en éstos, donde aborda también esta cuestión.

El término *linea* dispone en latín de múltiples sentidos, según el contexto en el que sea utilizado⁷. Las explicaciones de cada uno de estos humanistas abordan significados bien distintos. En efecto, mientras que Fonseca busca conocer qué es la *linea* en el circo o en el teatro, Cerda nos ilustra sobre el sentido de esta palabra como equivalente a *formido*, esto es, el espantajo de plumas utilizado en la caza de animales con red.

Fonseca, en su escrito, antes de adentrarse en el significado de *linea*, aborda otra cuestión también relacionada con el circo romano. Se trata de la explicación de los términos *hermulae* y *hermae*, esto es, representaciones del dios Hermes o Mercurio.

Curiosamente, los capítulos 49 y 50 de la obra del humanista extremeño Ramírez de Prado, titulada *Pentecontarchos siue quinquaginta militum ductor*⁸, están dedicados, el primero a la explicación del término *hermae*, el segundo, de la expresión *extrema linea*. Ramírez de Prado ha debido mantener una estrecha relación con Fonseca, pues este último escribió un panfleto en defensa del extremeño y contra Theodorus Marcilius, que bajo el nombre de Claudius Musambertius atacó al autor del *Pentecontarchos*⁹. Es probable, por tanto, que las indagaciones de Fonseca acerca del significado de estos términos latinos, tuvieran como destinatario a Ramírez de Prado. Entre los humanistas es frecuente el intercambio de información, como lo atestiguan muchas cartas conservadas. El propio Fonseca solicita ayuda de Cerda, y a él mismo, como se ha dicho, eran muchos los que acudían en busca de consulta¹⁰.

Tanto los apuntes del sevillano como la nota del jesuita, son muestra de un quehacer filológico encaminado a desentrañar el significado de ciertos términos y, por ende, de los textos clásicos. Esta

7.- Ocho acepciones de esta voz recoge Forcellini en el *Lexicon Totius Latinitatis*, Patavia 1955 (1864-1926), y hasta once Daremberg-Saglio en el *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Graz 1969 (1877).

8.- ΠΕΝΘΗΚΟΝΤΑΡΧΟΣ *siue quinquaginta militum ductor* D.Laurenti Ramirez de Prado, Antuerpiae apud J.Keerbergium, anno MDCXII. pp.341ss.

9.- El origen del ataque se centra en otra obra de Ramírez de Prado, titulada *Hypomnemata in Martialem*, por la que los jesuitas Jacobo Pontano y Mateo Rader, autor de unos comentarios a Marcial, lo acusaron de plagio. El panfleto redactado por T.Marcilius, bajo el nombre ficticio de Musambertius, se titulaba *Commonitoria in Laurentii Ramiresii hypomnemata in Martialem*; la respuesta a éste de Fonseca fue *Pro D.Laurentio Ramirez de Prado aduersus Musambertium seu Theodorum Marsilium*.

10.- Cf.nota 2.

actividad lexicográfica, también presente en las notas de nuestras actuales ediciones comentadas, es frecuente encontrarla en las obras humanísticas de autores como Turnèbe, Dousa, Pietro Vettori o Fernández de Córdoba, por nombrar a algún hispano.

Si comparamos los resultados conseguidos por Fonseca y Cerda en sus explicaciones, veremos que la balanza se inclina a favor del toledano. Este ofrece su explicación estructurada en sucesivos apartados, que completan una preciosa e ilustrativa nota sobre la *linea* o *formido*, su construcción y utilización en la caza de animales con red. Con evidente soltura utiliza su erudición, de manera que todos los aspectos que trata, quedan respaldados por citas de autores clásicos. En realidad son ellos quienes dan luz al tema. Cerda se limita a presentarlos de una forma adecuada. El resultado final es excelente: su nota bien podría ser considerada un pequeño y atractivo artículo de diccionario.

Por contra, en Fonseca no encontramos toda la luz que sería de desear. Su explicación sobre las hermae, siendo aceptable, adolece de un cierto orden de exposición. Pero donde realmente se nota la diferencia entre su labor y la de Cerda, es abordar el término *linea*. Como hemos dicho, el sevillano indaga sobre el significado de esta voz utilizada en el contexto del circo, donde tiene, según nos cuenta, hasta tres valores. La explicación de los dos primeros no reviste especial dificultad; sin embargo, para el último, relacionado con la interpretación de un pasaje de Ovidio, no da una explicación satisfactoria y, finalmente, su discurso se pierde en otros temas, hasta el punto de exclamar cuando llega al fin de sus apuntes: *sed hoc quid cum nostra linea?*

En su defensa decir, que el significado que quiere descubrir no era conocido tampoco por otros humanistas, y que el mencionado pasaje de Ovidio seguramente no había sido interpretado correctamente hasta entonces.

Pasamos ya, sin más dilación, a presentar el texto con las explicaciones de uno y otro humanista.

IOANNES DE FONSECA ET FIGUEROA DE LINEA¹¹

De linea pauca et nondum aperte aperta inueni. Sed ante quam de ea, de hermulis erit res, quid hermulus¹², ubi et quo modo. Onuphrius¹³ sic *De ludis circensibus* lib.1 cap.6¹⁴:

-
- 11.- Hemos decidido dar este nombre al escrito de Fonseca pues, como puede apreciarse, así comienza. El manuscrito, redactado con una letra impecable, se encuentra junto a otras obras del autor en un voluminoso códice, el 83-3-19, de la biblioteca Colombina.
 - 12.- De *hermulus*, en masculino, no existen testimonios. El término latino es *hermula*.
 - 13.- Onuphrius Panuinius, un religioso de la orden de los agustinos, nacido en Verona en 1529. Sus conocimientos en historia y antigüedades le llevaron a recibir el nombre de Padre de la Historia.
 - 14.- La obra de Onufrio Panvinio está recogida por I.G.Graeuuius en *Thesaurus Antiquitatum Romanarum*, Venetiis MDCCXXXV vol.IX p. 66.

in ostiis illis¹⁵ circi (ut supra dixit) erant -inquit- carceres siue equorum emissiones cancellis clausae, quibus bigae et quadrigae certantes mittebantur. Ante quas, ex utraque carcerum parte, duo parua Mercurii simulachra fuere, funem seu catenulam manibus ante carceres tenentes, quibus equi et quadrigae apertis iam cancellis, ne¹⁶ ante signum a magistrato datum current, coercebantur. Signo uero dato, ita funes compositae erat ut ex hermulum manibus ministrorum opera statim elaberentur et equi currere inciperent.

Huc adusque Onufrii uerba.

Hermulus insolens locutio, diminutium ab Hermes; sic enim appellatus Mercurius a Graecis, uero Ἑρμῆς uel ἀπὸ τὴν ἑρμηνείας, hoc est, ab interpretatione, quod nuncius et interpret deorum sit habitus¹⁷. Et hoc Seruius inquit in illud Virgilio 4 Aenei. <IV 356>:

nunc etiam interpret diuum Ioue missus ab ipso.

Hermae etiam Mercurii statuæ quarum apud Athenienses nimium ussus. Sic Pausanias in *Aticis* de Atheniensibus <I 24.3>:

πρῶτοι δ' ἀκάλους Ἑρμᾶς <ἀνέθεσαν>¹⁸.

Erat enim lapis quadratus, ut idem Pausanias <IV 33.3>:

ἰόντι δὲ τὴν ἐπ' Ἀρκαδίᾳ ἐς Μεγάλην πόλιν ἐστὶν ἐν ταῖς πύλαις Ἑρμῆς τέχνης τῆς Ἀττικῆς Ἀθηναίων γὰρ τὸ σχῆμα τὸ τετράγωνον ἐστὶν ἐπὶ τοῖς Ἑρμαῖς, καὶ παρὰ τούτων μεμαθήκασιν οἱ ἄλλοι¹⁹.

Hic lapis habebat et Mercurii caput, quod apud Plutarchum probatur in *Alcibiade* <XVIII 6>:

15.- En Fonseca *illius*.

16.- En Fonseca *nam*.

17.- (al margen) *Idem Isidorus Orig. lib.8 cap.11 <VIII 11.45>*.

18.- (al margen) *Id est, primi mutilos Mercurios coluerunt*. El verbo ἀνέθεσαν falta en Fonseca. En el margen suele ofrecer el sevillano la traducción latina de los textos griegos.

19.- *Id est, ienti uero ex Arcadia ad Megalopolim est in portis signum Attici Mercurii: Atheniensibus enim Hermae sunt quadratae et hoc ab his alii acceperunt*.

*sic adiiciebant -inquit- Mercurii statuas, quarum Athenis magna copia erat, ex omnibus locis ciuitatis una nocte fuisse deiectas capitibusque perfractis ad terram prostratas iecere*²⁰.

Sin autem erant sculptae, trunca habebant brachia. Iuuen. *Sat.*8 <VIII 53>:

truncoque simillimus Hermae.

Ad hunc locum uetus scholiastes probe cum mea conuenit sententia. Sic se habet:

Hermae effigies aeneae aut marmorea sine manibus, quales uidemus in circo. Hermas Athenienses ante ianuas pro religione positas habuere: in hoc tantum distat ab hermulis.

Doctissimus ille et scientiae primus, Ios. Scaliger F., de hermulis in Maronianum *Aetnam*²¹ haec de hermulis:

*acerui fiebant in quadriuiis et triuiis ad Hermulas quas uocabant, hoc est, Mercurii statuas quadratas, iactis ex tempore lapidibus a praetereuntibus, qui acerui Mercurio sacri erant. A quo dicti ἑρμακες a Graecis. Isidorus in Glossis quae sunt adhuc in membranis: Mercurii -inquit- lapidum congeries in cacuminum collium*²². Eos Hermacas nunc hic intelligit, de quibus et Sibylla:

καὶ πετεεινὰ σέβεσθε καὶ ἔρπετὰ θερία γαίης,
κἄν παρ' ὁδοῖσι λίθων συγχώματα ταῦτα σέβεσθε.

Sed de hermulis longissime Pausanias, ut etiam Hermae pro terminis positae. Sic in *Laconi*²³. <II 38.7>:

ἐστήκασι δὲ ἐπὶ τοῖς ὄροις Ἑρμαῖ λίθου, καὶ τοῦ χωρίου τὸ ὄνομα <ἐστὶν ἀπ' αὐτῶν>²⁴.

20.- Si el pasaje corresponde, como parece, a Plu. *Alcibiades* XVIII 6, la traducción ciertamente dista bastante del original; más bien parece un paráfrasis con alguna glosa incluida de traductor: ἡ μέντοι τῶν Ἑρμῶν περικοπῆ, μᾶ ἢ νυκτὶ τῶν πλείστων ἀκρωτηριασθέντων τὰ πρόσωπα. Cf. Thucydides VI 27.1.

21.- Iosephus Iustus Scaliger in *Aetnam* 105.

22.- Cf. G. Goetz *Corpus Glossariorum Latinorum* vol.VI p. 695.

23.- No es en ΛΑΚΩΝΙΚΑ (lib.III), sino en ΚΟΡΙΝΘΙΑΚΑ (lib.II).

24.- Id est, *erectae sunt pro terminis Hermae lapidei, a quibus regiunculae nomen*. ἐστὶν ἀπ' αὐτῶν falta en la cita de Fonseca, pero no así en la versión latina que de la misma ofrece, como puede apreciarse.

De hoc satis. Tu liber abi et expeditus²⁵.

Nunc ad **lineam** properemus seu γραμμήν, quam duplicem fuisse credo²⁶, imo triplice²⁷: unam in ipsis carceribus, ubi limen et unde quadrigae progrediebantur, quam Pausanias in *Eliaco*. uocat *canonem*, Cassiodorus <*Variarum* III 50> *regulam*; alteram ad metam, quam Homerus aperte nussan nominat. Qui mihi locus unice observatus contra Graecos lexicones qui νόσσαν²⁸ tantum in carceribus, quod ego non nego, sed Homerus quoque in meta, imo pro meta ipsa.

De utraque plures meminere, nam media alia linea quam Erasmus et Muretus confixerunt nulla fuit, ut contra utrumque probe probat Faber²⁹ in *Agonisti* lib.2 cap.33. Haec quia clara omitto.

Pergo ad Ouidii intellectionem³⁰.

Ioannes Ludouicus de la Cerda, e societate Iesu, uir in humanis peritissimus litteris, in notis ad nos missis:

«ego -inquit- puto lineam latino sermone signare quidquid finit aut terminat. Rem quamque aduoco exemplum: ligatus est canis loro; spatium illud quod potest circumire et obambulare, erit cani linea. Ita aperte Minutius Felix in Octauio <IX 6>: *canis -inquit- <qui candelabro nexus est> iactat offulae ultra spatium lineae, qua uinctus est, ad impetum et saltum prouocatur*».

-
- 25.- Las anotaciones que ha recopilado son interesantes, pero su presentación un tanto desordenada. En un principio, Hermes es venerado en Grecia bien bajo la forma de montones de piedras acumulados en los caminos, montones que podían servir de guía a los viajeros, bien bajo la apariencia de un enorme falo, símbolo de la fertilidad. Más tarde, una cabeza representando al dios Hermes corona esas columnas fálicas, que finalmente adquieren forma cuadrangular. Estas figuras tuvieron un uso muy extendido en Atenas y solían encontrarse en las puertas de las casas. En Roma, estas representaciones de Hermes son también muy populares; su presencia es conocida en el circo bajo dos formas: unas figuras colosales, las *Hermae*, con la apariencia del dios Hermes, que se encontraban en las puertas de los *carceres*; y otras más pequeñas, de ahí el diminutivo *hermula*, que formaban los soportes verticales, a modo de balaustra, de los *cancelli*, esto es, las barreras o balaustradas. Cf. Daremberg-Saglio *op.cit.* tom. III/1 p. 130ss.
- 26.- Cf. L. Ramírez de Prado *Pentecontarchos* cap. L p. 354 en su explicación de *extrema linea: extrema linea...ducta metaphora a lineis quae in stadio. Duplex ibi linea et a qua et ad quam currebant*.
- 27.- El tercer significado de *linea* está relacionado, como veremos, con la interpretación de un pasaje de Ovidio A.A.I 139ss.
- 28.- νόσσαν en Fonseca.
- 29.- Petrus Faber (Pierre de Faure), humanista francés, nacido en Toulouse en 1530; murió en 1600. La obra a la que se refiere Fonseca es *Agonisticon de re athletica*.
- 30.- Anuncia ya el mencionado pasaje de Ovidio, pero antes recoge la anotación que le envía Cerda, la cual, como podrá apreciarse, le sirve de poco, pues no es ese el significado de *linea* que busca. De ahí que nada más acabar la misma diga: *ad rem redeo*.

Ad rem redeo. Sedent proceres in concilio, auditores in concione, spectatores in teatro: sedilia in quibus sunt, linea sunt. Quin ipsi proceres, auditores, spectatores lineam uere efficiunt: et hoc proprie linea³¹.

Locus datur obiectioni, diceres, quod signati erant loci uiris foeminisque discreti, et hoc factum discrimen Augusti temporibus, quod Dio confirmat lib.55 <Dio Cassius LV 22.4-5>:

καὶ τὰς ἵπποδρομίας χωρὶς μὲν οἱ βουλευταὶ χωρὶς δὲ οἱ ἱππῆς ἀπὸ τοῦ λοιποῦ πλήθους εἶδον, ὃ καὶ νῦν γίνεται³².

Si autem Ovidius hisce temporibus scripsit quomodo <A.A.I 140>:

*iunge tuum lateri qua potes usque latus*³³

- 31.- Esta es su interpretación de *linea* referido el término a los asientos del teatro u otros lugares públicos, que, como veremos, poco tiene que ver con la realidad. El pasaje ya varias veces mencionado de Ovidio, probablemente origen de toda la cuestión, todavía no ha aparecido. Fonseca no vuelve a hablar del término, pues su discurso se pierde a partir de ahora en otros temas.
- 32.- (al margen): *et cursus equorum diuisim senatores seorsum equites a cetera multitudine uidebant, quod et nunc fit.*
- 33.- En Fonseca se lee: *iunge tuum latus quam potes usque latus*. El pasaje completo de Ovidio, A.A.I 139-142, dice así:

*proximus a domina nullo prohibente sedeto;
iunge tuum lateri qua potes usque latus.
Et bene, quod cogit, si nolis, linea iungi,
quod tibi tangenda est lege puella loci.*

El *Lexicon* de Forcellini describe la *linea* en el circo, anfiteatro y en el teatro, como una especie de barrera o verja que se levantaba por detrás de las gradas de mármol, de manera que impedía el paso de los espectadores de uno a otro orden de asientos. En el *Dictionnaire de antiquités* de Daremberg-Saglio, tom. I/1 p. 246 y I/2 p. 1118, se indica que para señalar las plazas en el teatro o en el circo, se trazaban unas líneas sobre la piedra, o bien habla de las *lineae*, como unos pequeños bordes o salientes, que marcaban la separación de los *fori*, compartimentos donde dos o más personas podían tomar asiento. Ya fuera un surco trazado en las gradas, ya una línea pintada o un pequeño reborde, lo que realmente nos interesa saber es que el término *linea* hace referencia a una señal que delimita claramente el lugar que puede ocupar cada espectador. De forma que una interpretación del pasaje citado de Ovidio, podría ser la siguiente: «sientate, si nadie lo impide, muy cerca de la señora; acerca tu costado a su costado todo lo que puedas. Afortunadamente la «línea» (esto es, la demarcación de los asientos), quieras o no, obliga a acercarse, y la muchacha, por imperativos de espacio, ha de dejarse tocar por ti». Esta significación del término *linea* no debía ser conocida por los humanistas: por ejemplo, no aparece recogida en el *Thesaurus Linguae Latinae* de R.Estienne publicado en 1543. Bulenger, un jesuita francés cuya obra *De circo Romano* se lamenta poco más abajo Fonseca no haber podido conseguir, pues piensa que le hubiera ayudado mucho, interpreta el pasaje de Ovidio de una forma curiosa. Dice que el pretor daba la señal para poner los caballos en la línea de salida, de manera que los espectadores (que hasta entonces vagaban por la pista) tenían que recogerse en las gradas; de ahí -continúa Bulenger- la frase de Ovidio: *cogit nos linea iungi*. Así pues, confunde la *linea* de la que habla el poeta latino, relacionada con los asientos, con la *linea* que marcaba el punto desde donde partían los caballos.

sedilia foeminarum, quid cum uiris? Ad hoc Lipsium³⁴ aduco:

«sed ita hoc discrimen factum» -inquit- «ut saltem iuberet seorsim spectare senatum, seorsim equitem: non tamen loca illis certa adsignaret stataque. Itaque in alia atque alia regione circi spectabant (sedilibus uidelicet his aut illis a plebe occupatis), donec tollendae confusioni, Claudius Imp. senatui adtribuit certam mansuramque sedem. Suetoni. cap.21 <Cl. XXI7>: *circo maximo marmoreis carceribus auratisque metis...exculto, propria senatoribus constituit loca promiscue spectare solitis*. Ait «promisuce»: magis uere proprieque «uage». Eam enim Suetonii mentem esse, libens Dioni concedo rem³⁵ eam explicanti cum cura lib.60 <LX 7.3-4>: *ἐώρων μὲν που πρότερον ἐν αὐτῷ ἰδίᾳ καὶ κατὰ σφᾶς ὡς ἕκαστοι, τὸ τὲ βουλευῶν καὶ τὸ ἰππεῦον καὶ ὁ ὄμιλος, ἀφ' οὐπερ τοῦτ' ἐνομίσθη, οὐ μὲντοι καὶ τεταγμένα σφίσι χωρία ἀπεδέδεικτο· ἀλλὰ τότε ὁ Κλαύδιος τὴν τὲ ἔδραν τὴν νῦν οὔσαν τοῖς βουλευταῖς ἀπέκρινε, καὶ προσέτι τοῖς ἐθελουσί σφων ἐτέρωθί που καὶ ἔν γε ἰδιωτικῇ ἐσθῆτι θεάσασθαι ἐπέτρεψεν*³⁶. Sed Cl'audius senatui tantum. Equiti ecce nunc Suetonius cap.11 <N.XI 1>: *circensibus loca equiti secreta a ceteris tribuit*».

Et caue erres, nam lex Roscia et Iulia tantum de theatro cauebat, non de circensibus: quod Beroaldus in *Tranquillum* praedicto notat loco, sed solo de Roscia; de Iulia Lipsium in *Tacitum*.

Si enim Bulengerum *De circo*³⁷ legissem, melius hoc foret illustratum: sed neque Hispali, Salmantica, Compluto nec nostra Pincia pergrata eum inueni, quod nimium doleo. Attamen cissuram eius subscribam apud M.Raderium³⁸ inuentam:

«totum» -inquit- «populum intra cuneos per lineam redactum, qui antequam a delineatoribus regula dirigeretur in intermetio uagabantur. Cissuram animo amplector. Quales hi delineatores? Rara ex ipsis mentio. Attamen ui indagauit. Designatores credo, de quibus Lipsius in *Amphitheatro*. Et quamuis hoc extra lineam, ipse elegantiae parens Lipsius lictores, locarios, designatores eosdem fuisse censet in praedicto lib. cap.19³⁹. Quod pace dixerim tanti uiri: hic aliquantulum obdormiuit aut ego uigilans dormio, nam locarios crederem pauperrimos Romanorum, qui ad circum praeueniebant et postea tarde

34.- J.Lipsius *Ad Annales Corn.Taciti liber Commentarius siue notae*. Antwerp 1581, p. 446 (*ad Taciti Annales XV 32.2*).

35.- En Fonseca *crederem*.

36.- (al margen) *uidebant equidem aliquando et prius in ipso (de circo praedixit) proprie et secundum ipsos, singuli senatores et equites et multitudo a quo nominatum est, nam igitur illis loca erant ordinata. Sed tunc Claudius sedile tunc existens senatoribus adiudicauit et amplius uolentibus ex his alias et in priuata ueste spectare permisit*.

37.- Esta obra junto a otras del mismo autor pueden verse en Graeuus *op.cit.* vol.IX.

38.- M.Rader o Raderius, un jesuita nacido en el Tirol en 1561 y muerto en 1634. Escribió unos comentarios a Marcial, obra de la que Fonseca ha extraído el siguiente pasaje.

39.- Cf. Graeuus *op.cit* vol.IX p. 1306.

ad spectacula conuenientibus uendebant loca. Sic Martialis lib.5 *Epig.* 25 <V 24>: *Hermes diuitiae locariorum*. Bulengerus haec confirmat ut uidi cap. *De circo* 35⁴⁰».

Sed hoc quid cum nostra linea?⁴¹

CERDA IN VERGILII GEORGICA III 372⁴²

Est formido uenatoria (quam et *lineam* Latini dicunt, Graeci δέϊμα et μήρινθον) non rete, ut male quidam scribunt, sed contextus plumarum, quo ferae, inprimis cerui, terrentur adigunturque in retia. Dabo hic peculiare eius notas, ut res melius noscatur.

Fiebat ex uariis auium plumis. Nemes. *De uenat.* <305>: *digerat innexas non una ex alite pennas*. Ideo signate Oppian. 4 *Hal.* <589>: ὀρνίθων πτερὰ, *auium pennas*, non auis; et 4 *Cyn.* <391>: οἰωνῶν γε διηερῶν περικαλλέα ταρσά, *auiumque aeriarum formosae alae*. Sequenti uersu aues ipsas nominat, ex quibus solita fieri *formido*, uidelicet uultures, olores, ciconias. Gratius cycni meminit <*Cyn.* 77>: *tantum inter niuei iungantur uellera cycni/et satis armorum est*. Addit rationem: *haec clara luce coruscant*. Improbaturque rationem conficiendae *formidinis* ex solis pennis uulturis, sed addit pennas uulturis et cycni interiungendas *meliusque alterna ualet res*.

Ab hac uarietate plumarum, quam dixi, lucem accipit Ausonius <XVIII 14.28-29>: *an cum fratre uagos dumeta per auia ceruos/ circundas maculis et multa indagine pinnae?* Quae enim sunt maculae, nisi uariae plumae?

Hanc uarietatem plumarum sequitur uarius color, qui celebratur in formidine. Oppian. <C.IV 389>: παυλύχροα δείματα. Et post pauca <406>: δέϊμα πολύχροον. Ouidius 1 *Rem.* <203>: *aut puidos terrae uaria formidine ceruos*. Sed praecipuus color puniceus fuit. Virgil. hic et in 12 <*Aen.* XII 750>: *puniceae pennae*. Seneca in *Hipp.* <46>: *picta rubenti linea penna*. Ex hac nota sandicem addit Gratius libro *De uenat.* <86>: *interdum Libycae fucantur sandice plumae*.

Transeo a coloribus ad alia. Plumae ipsae textae erant et assutae sparto; nam Opp. lib. 1 *Cyn.* <156>: σπαρτόδετον μήρινθον. Auctor *Geopon.* 1.19 <XIX 5.1>: δεδοίκασιν ἔλαφοι σχοῖνον περικειμένην τινα ἔχουσιν πτερὰ ἡρτημένα, *timent cerui funiculum, qui pennas quasdam habet circum sitas et appensas*.

40.- Bulengerus *De circo Romano ludisque circensibus*, en Graeuius *op.cit.* vol.IX p. 665.

41.- Este final es bastante revelador. Fonseca no se siente satisfecho de sus pesquisas. El significado de *linea* -y por tanto, el pasaje de Ovidio- no ha sido bien interpretado por nuestro humanista.

42.- Como ya se ha dicho, la presente explicación de Cerda está recogida en sus comentarios a las Géorgicas, en concreto la nota 22 al v.III 372, *puniceae agitans puidos formidine pennae*.

Solebat pennae istae ustulari, quo ferae uehementius terrentur; quod Lucan. expressit <IV 438>: *claudat odorata metuentes aera pennae*⁴³. Et Papin. 1 *Achil.* <I 461> loquens de feris cinctis indagine: *illae ignem sonitumque pauent diffusaque linqunt/ auia.*

Pennis ita uarietatis, assutis, ustulatis locus coronabatur. Hoc Opp. expressit 4 *Hal.* <588>: μηρίνω στέψαντέ ἅπαν δρίος, *linea coronantes totum quercetum*. Imo inde nomen lineae. Ex hac nota Silius lib.13 <141>: *telis in morem indaginis ambit.*

Seruauī ad extrema artis huius finem. Hic duplex. Primus, ut ferae ipsae territae non se commouere auderent, et ita facile peterentur. Expressit hoc Seneca 1.2 *De clementia* <I 12.5>: *sic feras lineae et pinnae clausas continent. Easdem a tergo telis eques incessat.* Clarissime etiam Opp. 4 *Hal.* <592> ait feras tunc trepidare, terreti, nulli parti appropinquare: εἰσόκε θηρητῆρες ἐπαίξαντες ἔλωσι, *donec eas uenatores irruentes capiant.* Et Papin. 1 *Achill.* <I 459>: *sic torua feras indago latentes/ claudit et admotis paulatim cassibus arctat.*

Inde terror hic ferarum *uanitatis* nomine expressus auctoribus. Nam Opp. 4 *Hal.* <590>: κενὸν φόβον, *uanum timorem.* Seneca idem lib.2 *De ira* <II 11.5> loquens de hoc instrumento: *uanis enim uana terrori sunt.* Seneca alter in *Hipp.* <46>: *uana claudat terrore feras.* Ego existimo illud Plauti *Epid.* <530>: *pauor territat mentem animi,* ductum ab terrore ferarum.

Finis alter et potissimus, ut, si forte fugerent ab hoc terrore, quod plerunque accidebat, in praetenta retia et disposita inciderent. Seneca lib.2 *De ira* cap.12 <II 11.5>: *cum maximos ferarum greges linea a pennis distincta conterreat et ad insidias agat, ab ipso effectu dicta formido.* Nemes. *De uenat.* <303>: *linea quin etiam magnos circumdare saltus/ quae possit uolucresque metu concludere praedas.* Ouid. 15 *Metamorph.* <475>: *nec formidatis ceruos includite pennis.* Sanctus August. lib.1 *De nupt. et concup.* <II 3.7>: *et, cum uerentur infamiam falsam, ueram incurrunt, instar ferarum, quae circumdantur pennis, ut cogantur in retia.* Sanctus Hieron. *Contra Luciferian.* <177.6>: *et pauidorum more ceruorum, dum uannos pennarum euitatis uolatus, fortissimis retibus implicamini.*

Exciderat firmare formidinem in usu esse non modo contra ceruos, sed etiam contra feras alias. Hoc aperte Nemes. <*Cyn.*306>: *namque ursos magnosque sues ceruosque fugaces/ terrificant linique uetant transcendere septum.* Et Oppian. 4 *Cyn.* <417sq. > suam formidinem contra ursas armat.

José ORTEGA CASTEJÓN
Universidad de Murcia

43.- Lucano habla del olor de las plumas, pero no menciona en sitio alguno que ese olor fuera el resultado de que estas fueran quemadas. Por tanto, esta explicación de Cerda puede ser puesta en duda.

EL SOCRATISMO EN QUEVEDO

El pensamiento filosófico de Quevedo se inspira de manera especial en la filosofía antigua. Quevedo era un gran helenista, profundo conocedor del griego, que disfrutaba leyendo a los grandes filósofos en su propia lengua. Además sentía una profunda admiración por los filósofos paganos que con la sola luz de la razón, llegaron a alcanzar las verdades que más tarde difundiría y propagaría el cristianismo. El contacto de Quevedo con estos autores, sobre todo con los estoicos, por quienes sentía especial preferencia, era asiduo. Como comenta Pierre Delacroix en su artículo, *Quevedo et Sénèque*: Quevedo «vivía en relación constante y familiar con la Antigüedad».¹

Su reflexión se centra sobre todo en la filosofía práctica. Los temas metafísicos o puramente especulativos no le preocupan sino en cuanto hacen referencia al hombre. Por este motivo la referencia explícita en sus escritos a la filosofía de Platón o de Aristóteles, es menor que la atención que dedica a las escuelas morales del helenismo: la filosofía estoica y epicúrea.

Quevedo recoge principalmente la influencia del estoicismo, sobre todo a través de dos de sus máximos representantes: Epicteto² y Séneca. Hay que tener en cuenta que ninguno de los dos vivió durante el período helénico del estoicismo, sino en el imperio romano, con la evolución que esto supone

1.- P. Delacroix, *Quevedo et Sénèque*, BHi, 56, 1954, p. 307.

2.- Epicteto nació en Hierápolis (Frigia) hacia los años 50-30. Era contemporáneo de Plutarco, Tácito y Plinio el Joven. Fue esclavo de Epafrodito, del que recibió malos tratos, y amigo del emperador Adriano. En Roma, enseñó en Epiro, y en tiempos de Domiciano, se trasladó a Nicápolis, donde se estableció como profesor de filosofía. Se supone que murió allí. No escribió nada, pero su discípulo Arriano redactó con el título de *Manual* un compendio de las doctrinas morales de Epicteto, y recopiló en una obra titulada *Disertaciones* o *Discursos*, las lecciones y pláticas de su maestro.

para el pensamiento estoico. Es decir, si para la filosofía del primer período de la *Stoa* la Ética era uno de los temas más importantes junto con la Física y la Lógica, en el período romano se convierte en el tema fundamental y casi exclusivo de la reflexión filosófica de dicha escuela.

En este sentido se expresa Germain, en *Epictète et la spiritualité stoïcienne*, cuando afirma que con los estoicos latinos, Epicteto, Marco Aurelio..., «el Estoicismo mismo aún manteniendo firmes sus tesis fundamentales toma más en consideración la complejidad humana».³

Para Quevedo, también el centro de atención de su pensamiento es el hombre; la filosofía le resulta necesaria como guía, como sistema de vida del que se pueden deducir unas normas de conducta. La filosofía debe enseñar al hombre cuál es su naturaleza y qué puede y debe hacer con ella para ser feliz. Estamos, pues, ante una filosofía práctica destinada a dar luz y resolver los problemas de la vida humana. Este interés primordial sobre el hombre le hace fijarse en los grandes sistemas éticos de la antigüedad clásica: la moral socrática, el estoicismo y, en cierta medida, el epicureísmo.

En cuanto a Séneca, al que se incluye dentro del pensamiento general de la escuela estoica más propiamente habría que hablar de *senequismo*, ya que Séneca asimiló el espíritu del estoicismo «respondiendo a exigencias de su peculiar temperamento que no se manifiestan en Epicteto ni en Marco Aurelio».⁴

Son muchos los estudios que se han hecho sobre la influencia del estoicismo y del senequismo en el pensamiento de Quevedo, motivados por la semejanza entre la propuesta moral de estos autores y la del mismo Quevedo, unida a la admiración notable que nuestro autor sentía hacia Séneca y los estoicos. Mi propósito en este comentario es destacar la influencia de Sócrates en el pensamiento de Quevedo, dentro del marco de lo que se ha llamado *socratismo cristiano*.

La influencia del pensamiento socrático en Quevedo se produce, como hemos dicho, a través de lo que se ha denominado *socratismo cristiano* y que Etienne Gilson califica como «la más antigua de las tradiciones filosóficas».⁵

Para Sócrates el inicio de toda filosofía es conocerse a sí mismo. Frente a la especulación filosófica anterior centrada en resolver los enigmas de la naturaleza,⁶ Sócrates se interesó exclusivamente por el hombre y las cuestiones fundamentales que afectan a la vida humana. Como es bien sabido, Sócrates en sus conversaciones con los amigos y discípulos les solía repetir la máxima inscrita en el frontón del templo de Delfos: *Conócete a tí mismo*.⁷ Esta máxima consiste en una invitación a profundizar en la naturaleza humana para descubrir que existe *algo* superior en el hombre: la inteligencia, que nos hace semejantes a la divinidad. En definitiva conocernos a nosotros mismos es comprender que tenemos un destino junto a los dioses y cuál es el camino para acceder a él.

3.- G. Germain, *Epictète et la spiritualité stoïcienne*, Sueil, Paris, 1964, p. 42.

4.- S. Cuesta, *El equilibrio pasional en la doctrina estoica y en la de S. Agustín*, C.S.I.C., Madrid, 1947, p. 120.

5.- E. Gilson, *L'esprit de la philosophie médiévale*, París, 1943, p. 214.

6.- Jenofonte, *Memorables*, I, 1, 12.

7.- Platón, *Fedro*, Trad. Luis Gil, Guadarrama, Madrid, 1969, 230A.

De aquí arranca toda un corriente de pensamiento que busca el perfeccionamiento moral a partir del conocimiento de sí mismo. Además de constituir el punto de arranque para toda especulación filosófica, Sócrates toma el conocimiento de uno mismo como base para el ennoblecimiento moral de la persona humana. «Sócrates proponía a sus sucesores esforzarse para conocerse con el fin de hacerse mejores».⁸

Socratismo Cristiano

Esta recomendación socrática fue asimilada por el cristianismo y ha tenido una tradición secular muy notable, hasta el punto de convertirse, señala Ricard, en una de las tradiciones de la espiritualidad católica.⁹

Una vez incorporado al pensamiento cristiano el conocimiento de sí mismo adquiere una nueva significación de carácter teológico por la relación de radical dependencia del hombre con Dios.¹⁰ En este mismo sentido sigue afirmando Gilson: «La Teología ha ejercido su influencia más extendida y más decisiva sobre la interpretación del hombre, dando nacimiento a lo que podríamos llamar sin un exceso de impropiedad socratismo cristiano».¹¹

Así pues, se entiende por *socratismo cristiano* el *conócete a tí mismo* incorporado a la ética cristiana, como medio para conocer la condición miserable y de indigencia de la criatura humana; y, al mismo tiempo, es un camino para penetrar en el interior del hombre, en lo más profundo de su conciencia, para encontrar a Dios.

De esta forma el *socratismo cristiano* enlaza con el interiorismo de San Agustín, que busca conocer a Dios en el interior del hombre como maestro de verdad. «*Nolite foras ire...in interiore homine habitat veritas*».¹²

La asimilación de la actitud socrática por el cristianismo permite, según Ricard, interpretar el *gnosce te ipsum* según tres acepciones, tres niveles en los que se puede dar el propio conocimiento.

1.- Se puede entender, en primer lugar, el conocerse a sí mismo, como un estudio del temperamento, de las condiciones naturales, carácter y aptitudes de cada uno, para saber cuál es la medida de nuestras posibilidades. Esto lo convierte en una «receta de sabiduría práctica».¹³

En este nivel el conocimiento de sí mismo se constituye en garantía de felicidad. «Es imposible para el hombre saber vivir feliz si ignora lo que él es y no conoce su esencia».¹⁴ Lo ético y lo psicológico aparecen entremezclados, pues no se plantea todavía una exigencia de sí mismo con miras a un

8.- Gilson, *L'esprit...*, p. 215.

9.- R. Ricard, "Notes et matériaux por l'étude du socratisme chretien chez Sainte Thérèse et les spirituels espagnols", *BHi*, 49, 1947, p. 6.

10.- G. Gilson, *L'esprit...*p. 213.

11.- *ibid.* p. 219.

12.- San Agustín, *De Vera Religione*, 39-72.

13.- R. Ricard, *Notes et...* p. 8.

14.- Festugière, *L'idéal religieux des Grecs et l'Evangile*, París, 1932, p. 60.

perfeccionamiento moral. Como hemos señalado anteriormente, este conocerse lleva a comprender que somos seres inteligentes y la tarea de la filosofía consiste en mostrarnos el camino para vivir conforme a la razón. Seguir los dictados de la razón y vivir de acuerdo a lo que conviene a nuestra naturaleza es el único camino para realizarnos como hombres y ser felices.

2.- En segundo lugar, se puede interpretar como «máxima de perfeccionamiento moral».¹⁵ Este perfeccionamiento consiste en examinarse regularmente «para apreciar los combates que libramos con el fin de hacer desaparecer los defectos y desarrollar nuestras cualidades».¹⁶

Ambas significaciones, la primera y la segunda, tienen en común el referirse a un plano individual, aunque la segunda se sitúa en un nivel moral más alto, pues supone la lucha del hombre consigo mismo para conseguir la virtud. En el primer caso se trata de una máxima de tipo psicológico con una finalidad pragmática: Tenemos que saber lo que somos para elegir lo que nos conviene y poder ser felices. En el segundo, la psicología se pone al servicio de la ética. No se trata sólo de ser felices sino de ser mejores. En este nivel se presupone que la felicidad es consecuencia natural de la virtud.

3.- La tercera manera de conocerse, es examinarse en cuanto hombre. R. Ricard llama a este plano *metafísico y teológico*. Al descubrir el hombre lo que constitutivamente es, se ve a sí mismo como criatura mortal, limitada, dependiente e inclinada al mal. Pero, al mismo tiempo, se reconoce la dignidad del hombre en su espíritu en donde encuentra una semejanza con Dios. Quiero advertir, puesto que Ricard no lo señala, que este planteamiento está presente ya en la genuina actitud socrática, pues, como sabemos por los testimonios de Platón, en el *Fedón* principalmente, Sócrates estaba profundamente convencido de la inmortalidad del alma y de la semejanza ontológica del hombre con Dios, por lo que en última instancia el conocimiento de sí mismo lleva al conocimiento de Dios, y se encuentra íntimamente ligado al destino último del hombre. Esta última vertiente del viejo consejo socrático es la que adquiere mayor desarrollo en la reflexión cristiana del tema. «Cuando Sócrates les aconseja intentar conocerse a ellos mismos, este precepto significa conocer en primer lugar la naturaleza que Dios les ha dado y el papel que les ha asignado en el orden universal con el fin de ordenarse a su vez hacia Dios».¹⁷

El conocimiento de sí mismo, por tanto, lleva, en este tercer plano *teológico*, al conocimiento de Dios. Una vez más, volvemos a enlazar con el pensamiento agustiniano: «*noverim me, noverim Te*».¹⁸

Casi todos los autores de espiritualidad incorporan y aconsejan el conocimiento propio como medio indispensable para mejorar la vida interior, esto es la relación personal del hombre con Dios: «los libros y tratados de todas las escuelas ascéticas han considerado siempre la meditación y la reflexión como un medio fundamental en la vida ascética del hombre».¹⁹

15.- R. Ricard, *Notes et...* p. 8.

16.- *ibid.*

17.- E. Gilson, *L'esprit...*, p. 219.

18.- San Agustín, *Soliloquia*, II,11.

19.- B. Marcos, *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales de Calderón*, Universidad de Deusto, 1973, p. 165.

Así pues, este consejo era un lugar común en la espiritualidad española de los siglos XVI y XVII. Robert Ricard en su estudio sobre el socratismo cristiano cita junto a Sta. Teresa y S. Juan de la Cruz a otras escuelas y órdenes religiosas que lo practicaron.

Entre los autores profanos, cita Ricard al humanista Luis Vives con su *Introductio ad Sapientiam* y el *De anima et vita*, y a Quevedo. «En realidad, dice Ricard, se encuentran huellas más o menos importantes del *nosce teipsum* en las obras siguientes: Las *Sentencias* y *La cuna y la sepultura*». Nosotros hemos encontrado esta línea de pensamiento en *La cuna y la sepultura*, de donde hemos recogido todos los textos que citaremos a continuación.²⁰

Socratismo en Quevedo

Quevedo, aunque no puede ser considerado como autor de espiritualidad, presenta en su personalidad un temperamento satírico y moralista a la vez y algunas de sus obras tienen una clara dimensión ascética. Esta misma intención moralizante le lleva al conocimiento de sí. «En las obras morales, este escritor da al conocimiento de sí mismo un lugar que no es despreciable».²¹

Quevedo aconseja en *La Cuna y la Sepultura*: «...y tú mismo estudiares en ti»,²² como primer principio para la mejora de uno mismo. Como señala Ricard, «no puede haber lucha contra sí mismo sin conocimiento propio».²³

Nuestro autor se plantea el conocimiento de sí mismo en el segundo y tercer nivel; esto es, en el plano ético, y en el plano teológico, teniendo en cuenta que uno conduce al otro.

De cara a la vida práctica el conocimiento de sí sirve de orientación y marca una línea de conducta: «te debes acordar de lo que te conviene y entender lo que está bien a tí, y luego querer eso.»²⁴ La conducta humana se presenta como un equilibrio entre la razón, que al conocer su naturaleza señala lo que le conviene, y la voluntad de donde nace el impulso para seguir lo que indica la razón.

Lo que conviene al hombre, y en esto sigue Quevedo la línea del pensamiento clásico, es la virtud, como afirman los estoicos: «...la consideración y ejercicio de las virtudes, que es sólo lo que a uno le pertenece: procurar persuadirte a amar la muerte, a despreciar la vida, a conocer tu flaqueza».²⁵ Por eso del conocimiento de sí mismo se sigue la práctica de la virtud, y el ejercicio de la virtud exige a su vez el conocimiento de sí mismo: «Nada de lo que le conviene ignora el virtuoso».²⁶ Aquí vemos una vez más la semejanza de Quevedo con la actitud socrática. Para Sócrates el mal moral sólo se

20.- Ricard, *Notes et...*p. 200.

21.- *ibid.*

22.- Quevedo, *La Cuna y la Sepultura*, en *Obras Completas*, vol. I, edición y notas de Felicidad Buendía, Aguilar, Madrid, 1974, p. 1346.

23.- Ricard, *Notes et...*p. 36.

24.- Quevedo, *La Cuna y la Sepultura*, p. 1331.

25.- *ibid.*, p. 1345.

26.- *ibid.*

explica por ignorancia, puesto que todo hombre busca la felicidad y, por tanto, el bien para sí. Conocer el bien lleva consecuentemente a quererlo; por esta razón el sabio es el hombre virtuoso por excelencia.²⁷

Quevedo sin llegar a adoptar radicalmente el racionalismo moral socrático, también identifica el sabio con el que sabe vivir conforme a la virtud. Nuevamente podemos establecer la analogía con el pensamiento de San Agustín, para quien sólo el que alcanza a Dios logra plenamente la Sabiduría.

El conocimiento propio es una labor inmensa, una tarea que tiene que realizar el hombre durante toda su vida, advierte Quevedo: «acaba de persuadirte a que dentro de tí mismo tienes tanto que hacer, que aún por larga que sea tu vida, te faltará tiempo».²⁸

En el plano teológico Quevedo expresa sobre todo su condición de criatura dependiente de Dios. El hombre fue creado para servir a Dios, a quien después dará cuenta de su servicio. Por ello es necesario conocer los instrumentos de que disponemos, y que además nos han sido confiados por Dios para poder realizar nuestra tarea: «Debes, según esto, lo primero, considerar antes que usases de estas dos cosas alma-cuerpo, para qué te fueron dadas».

Por el conocimiento de sí mismo, el hombre se enfrenta con la realidad de su destino. «Conocerse a sí mismo consiste en saber para qué hemos sido creados y por quién, discernir el bien y el mal, instruirse sobre sus deberes y obligaciones». El hombre es un ser temporal que se dirige a una meta y con palabras del gran poeta castellano podemos decir: *mas cumple tener buen tino/ para andar esta jornada/ sin errar*.³⁰

También nos ayuda el conocimiento propio a tomar conciencia de que nada poseemos: el mundo, la vida, las cosas, no son nuestras, nos las ha prestado su dueño, que es Dios.»Y si bien conocieres lo que es la vida, y para que te la prestan y con qué condiciones, hallarás que no eres señor de un momento».³¹

Por último diremos que Quevedo hereda de Sócrates la reflexión centrada en el hombre y en el curso de la vida humana. «Sócrates apartó al hombre del estudio de la naturaleza y le invitó a sondear las profundidades de su alma. Mostró que en nosotros, en nuestro espíritu, es donde está la verdad, que es así mismo el bien».³²

Quevedo comparte con el filósofo griego el ideal del propio perfeccionamiento que comienza por conocer qué es el hombre y lo que le conviene. De la misma manera que para Sócrates el mal proviene de la ignorancia, para Quevedo no conocer nuestra condición y destino lleva a errar el camino y por tanto a la infelicidad y al fracaso humano.

27.- ibid. p. 1346.

28.- ibid. p. 1327.

30.- R. Ricard, *Notes et...* p. 17.

31.- J. Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, e. 5.

32.- Quevedo, *La Cuna y la Sepultura*, p. 1328.

33.- Ch. Werner, *La filosofía griega*, Labor, Barcelona, 1973, p. 64.

Para acabar añadiremos que ambos pensadores advierten que la grandeza de ánimo es contraria al engreimiento y va ligada, por el contrario, al conocimiento de las limitaciones de la condición humana. De este modo la sencillez que manifiesta la conocida expresión socrática, sólo sé que no sé nada, aceptando la propia ignorancia, tiene múltiples manifestaciones en Quevedo cristalizadas (asumidas) en el reconocimiento de la grandeza y la miseria que encierra todo ser humano.

Paloma OTAOLA GONZÁLEZ
Vitoria

PERVIVENCIA DEL MUNDO CLÁSICO EN LOS LIBROS DE MÚSICA PARA VIHUELA Y TECLA DEL SIGLO XVI

El tema del humanismo en España, en el siglo XVI, es un asunto muy amplio y discutido, susceptible de diversas interpretaciones.¹ Sin embargo, creo que podemos señalar algunas notas características de dicho movimiento cultural, sin pretender agotar su significado. Estos rasgos pueden ser los siguientes:

1. La admiración y el deseo de imitación de los *ideales* y formas de vida del mundo clásico: cultura, arte y filosofía práctica, fundamentalmente.²
2. Presencia del neoplatonismo y del pitagorismo en la concepción estética de la belleza y del arte.
3. Importancia de la dignidad humana y de los valores del hombre educado con la consiguiente repercusión en la vida pública.³
4. Reparición de la Mitología Clásica en los temas y motivos artísticos.

Si nos atenemos a estos rasgos, podemos hablar con propiedad de *humanismo* en los libros de música de vihuela, impresos en España en la segunda mitad del siglo XVI. En los *prólogos* y *dedicatorias* que introducen estos libros encontramos las notas características que apuntábamos antes;

1.- F. Rico, *Temas y problemas del Renacimiento español*, en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. II, *Siglos de Oro: Renacimiento*, Grijalbo, Barcelona, 1980, p. 10.

2.- *ibid.*

3.- *ibid.*

algunos de ellos resumen «toda la espiritualidad de la época».⁴ En estos discursos o preámbulos encontramos generalmente, una defensa de la música «según los principios científico-filosóficos de Pitágoras, Platón, Aristóteles, Boecio, etc».⁵

Los elementos humanísticos, relativos a la música, se transmiten sin interrupción, a través de los siglos, durante toda la Edad Media. Las figuras de Boecio y S. Isidoro ejercieron un papel decisivo en la transmisión del pensamiento musical clásico, que aflora nuevamente en estos libros de música que vamos a comentar.

En la segunda mitad del siglo XVI, comenta E. Pujol, en el período de sosiego que siguió a las sangrientas revueltas de las Comunidades de Castilla, después de la conquista de Granada y el descubrimiento de América,⁶ se imprimieron una serie de libros de música de vihuela de gran importancia para la música española de este período. Los libros para vihuela son, con palabras de Samuel Rubio, «los portavoces y máximos representantes de la música instrumental profana, sin excluir de sus páginas [...] la música religiosa».⁷

El primero que aparece publicado en Valencia, en 1536, es el de Luys Milán, *El Maestro*, dedicado a Juan III de Portugal. Dos años más tarde aparece en Valladolid, en 1538, los *Seis libros del Delphin*, de Luys Narváez. En tercer lugar se imprimen los *tres libros de música de vihuela* de Alonso Mudarra, en Sevilla, en 1546. Al año siguiente ve la luz *Silva de Sirenas*, de Enríquez Valderrábano, publicado también en Valladolid. Diego Pisador ve impreso en Salamanca, en 1552, su *Libro de vihuela*, dedicado a Felipe II. También dedicado a Felipe II es la obra de Miguel de Fuenllana, *Orphenica Lyra*, inspirado el título en unos versos de *La coronación* de Juan de Mena, impreso en Sevilla en 1554. Esteban Daza es el autor de *El Parnaso*, Valladolid, 1572. El último de los libros de vihuela, *Ramillete de flores*, de 1593, se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid. (Es el único que no tiene prólogo y que por tanto no comentaremos en este estudio).

Incluimos también en esta serie la obra de Luys Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares, 1575, y la de Antonio Cabezón, recopilada por su hijo Hernando⁸ bajo el título de *Obra de música para tecla, arpa y vihuela*. Estos dos últimos libros aunque no son exclusivamente de vihuela, recogen en sus prólogos idénticos aspectos humanísticos en torno a la música que los anteriores.

4.- E. Pujol, en transcripción y estudio de E. Valderrábano, *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid, 1547, Barcelona, 1965, XII.

5.- *ibid.* p. 3.

6.- E. Pujol, *La vihuela en la música instrumental del siglo XVI*, en Alonso Mudarra, *Tres libros de música de vihuela*, CSIC, Barcelona, 1949, p. 29.

7.- S. Rubio, *Desde el ars nova hasta 1600*, en *Historia de la música española*, vol. 2, Alianza-Música, Madrid, 1983, p. 220.

8.- Para Samuel Rubio el autor del prólogo no es Hernando, sino que se trata de otro escritor cuyo nombre no nos ha llegado.

Todos los libros tienen una estructura semejante: Dedicatoria, prólogo al lector, avisos e instrucciones sobre cómo tocar la vihuela y explicación de la cifra utilizada; epigramas, sonetos y otras composiciones poéticas en loor de la música, del libro y del autor. A continuación viene la tabla o índice seguida de las composiciones musicales en cifra. En algunos de ellos hay grabados representando los mitos clásicos relacionados con la música.

Los prólogos o prefacios que introducen la obra musical son, como señalábamos al inicio, auténticos tratados apologéticos que recogen toda la tradición pitagórico-platónica y aristotélica a partir de Plutarco, Cicerón, Plinio, etc.⁹ Los de contenido humanístico más rico, a mi juicio, son *Silva de Sirenas* y el proemio a la obra de Antonio Cabezón. Recogemos unas palabras de E. Pujol sobre el libro de Valderrábano: « Enríquez de Valderrábano, en su dedicatoria y en su prólogo magistral, expone su concepto metafísico del Arte resumiendo en un mismo concepto de unidad vihuela, música, universo y amor divino, alegando que Sócrates decía que, cuando las facultades del alma obedecían a la Razón, se producía una armonía tan perfecta que despertaba en el hombre la consideración del movimiento y consonancia de los astros y a esto llamaba él verdadera música». ¹⁰ Vemos en este despertarse en el hombre el amor de la armonía perfecta y sublime de la realidad absoluta y trascendente, lo más esencial de la filosofía platónica sobre la belleza y el arte. Otros autores destacan la obra de Alonso Mudarra, y consideramos que también hay que tener en cuenta desde el punto de vista humanístico *Orphenica Lyra*.

Aspectos humanísticos

1. Admiración por los clásicos y estimación de la música

En todos estos prólogos se trasluce un sentimiento general de admiración hacia la cultura greco-latina y sus costumbres.

Se alaba la costumbre del pueblo romano de consultar las estrellas en el nacimiento de los niños, para dedicarles más tarde a aquellas actividades para las que tenían natural inclinación. Ésta es la razón de que hubiera entre los romanos, «excelentes hombres en letras, en música, en armas y otras virtudes». ¹¹ Admiran también a los grandes filósofos de la Antigüedad que fueron ejemplo de virtud y se sienten solidarios de la gran estima y consideración que tenía la música entre los antiguos. En la Academia de Atenas se daba más importancia a la formación musical que a la instrucción retórica. ¹²

Entre los griegos y romanos no había banquete ni fiesta que no se acompañase de música. Al acabar de comer solían tocar por turnos la lira o la flauta. ¹³ La mayoría de los autores refieren la anécdota de Temístocles que quedó en ridículo por no saber tocar ningún instrumento y la admirable

9.- Quintiliano el orador no es citado textualmente, sin embargo se recogen los mismos temas y el mismo tratamiento de la música que aparece en su *Institutio Oratoria*, 1.9.

10.- E. Pujol, en E. Valderrábano, *Silva de Sirenas*, p. 3.

11.- L. Milán, *El Maestro*, Valencia, 1536, facsímil, prólogo.

12.- M. Fuenllana, *Orphenica Lyra*, Sevilla, 1554, facsímil, *Prólogo al lector*.

13.- E. Valderrábano, *Silva de Sirenas, Musiçe Laus*.

afición de Sócrates por la música que le llevó a aprender a tañer la lira siendo ya anciano.¹⁴ Los Lacedemonios tocaban trompetas y tambores antes de entrar en combate¹⁵ y daban a la música un papel primordial en la educación. En Arcadia la educación musical era obligatoria hasta los treinta años.¹⁶ Sobre todo admiran de los antiguos el papel destacado que conceden a la música, tanto en el campo del pensamiento como en el de la educación y las costumbres.

La música, siguiendo la tradición platónica, es la actividad más adecuada a la naturaleza racional del hombre,¹⁷ comparándola en sus efectos a la filosofía, pues nos eleva a la contemplación de la realidad trascendente más allá de este mundo visible.¹⁸

Enríquez Valderrábano nombra a una serie de filósofos que se ocuparon de ella: Pitágoras, Aristoxeno, Hismenías, Asclepiades, Xenócrates, Platón, Aristóteles, Theophrasto, Galeno, Plutarco, Boecio [...] Sócrates y Cicerón.¹⁹

Por último, consideran nuestros autores que la música es indispensable en la formación del hombre educado. «En esta época el tañer la vihuela y cultivarla era considerado indispensable en la educación de toda persona culta y aristocrática».²⁰ Generalmente se desatiende este aspecto de la formación del humanista, ya que sólo se suelen citar la destreza literaria, la erudición histórica y filológica y la sabiduría moral.²¹ Sin embargo, se puede advertir el deseo, al menos, de incluir la música entre las cualidades del humanista. Para ello, ponen ante los ojos de sus contemporáneos el ejemplo de los clásicos animándoles a imitarles.

2. Primacía de la música de vihuela

Un tema muy debatido entre los antiguos griegos es el de la primacía de la música de cuerda sobre la de viento. Son muchas las controversias y las leyendas famosas que otorgan la superioridad a la lyra frente al aulos. Para los pitagóricos la música de la lyra representaba la armonía de la razón frente a las pasiones. Este tipo de música estaba bajo la protección del dios Apolo a quien estaban encomendadas las artes y las actividades intelectuales. Aristóteles también alaba la música de los instrumentos de cuerda y rechaza el aulos como contrario a la actividad racional apoyándose en la leyenda de Atenea que arrojó el aulos porque afeaba el rostro, etc.

14.- Las dos historias se encuentran en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano. Aparece en M. Fuenllana, *Orphenica Lyra*; Valderrábano, *Silva de Sirenas*; en Cabezón, *Obras de música...*, y en los *Tres libros de música* de Alonso Mudarra, apoyándose en las *Tusculanas de Cicerón*.

15.- Cabezón refiere esta costumbre a través del testimonio de Plutarco, en *Obras de música...*, *Proemio*.

16.- *ibid.* Tomado de *Polibio*.

17.- E. Valderrábano, *Silva de Sirenas*, *Prólogo*.

18.- *ibid.* *Dedicatoria*.

19.- *ibid.* *Musiçe Laus*.

20.- S. Rubio, op. cit. p. 288.

21.- P.O. Kristeller, *El territorio del humanista*, en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, op. cit. p. 35.

Esta misma cuestión reaparece en el siglo XVI referida a la música de vihuela como lo muestran estas palabras de Valderrábano: «Esta (armonía) en ninguna criatura terrena la puso Dios con tanta razón y perfección como en el hombre, ni en los instrumentos de cuerdas como en el de vihuela, Y así es que lo que los sabios antiguos y todos los demás en loor de la música escribieron, parece claro que con más razón se deve atribuir a la vihuela, en que es la más perfecta consonancia de cuerdas».²² Hay que advertir que en esta época la *vihuela* es muchas veces un nombre genérico con el que se designa de modo general a los instrumentos de cuerda. Así, Orfeo²³ aparece en un grabado tocando la vihuela; se dice que Mercurio²⁴ inventó la vihuela, y que Lino, Arión, Amfión..., todos ellos eran famosos tañedores de vihuela.

Los argumentos que dan nuestros músicos del XVI son los mismos que expusieron los griegos, transmitidos por la tradición:

a) *Leyendas mitológicas*. Alonso Mudarra hace alusión a la leyenda que apuntábamos hace un momento, de Atenea que arrojó el aulos porque afeaba el rostro, poniéndola en boca de Alcibíades: «Alzibíades solía dezir que tenía por mejor la música de vihuela que la de las flautas; porque con la vihuela no se pierde la habla: ni la figura del rostro».²⁵

b) *Etimología de cuerda* (< chorde griego) a partir del latín *cor-cordis*, ‘corazón’. Esta falsa etimología, le hace a Fuenllana establecer una analogía entre el pulso del corazón y el pulsar de las cuerdas, que hace de la vihuela, la música que mejor se acomoda al ritmo de la naturaleza humana. «Y por tanto es mayor su perfection, porque es de cuerdas, que en latín se dizen chorde. Y aunque ella sea diction Griega, si origen latina le quisiessemos dar, muy a proporción le vernía que naciesse de cor, que significa coraçon. Porque así como el pulso de aquel miembro tan subtil y generoso es en el pecho: así el tocamiento del es en la vihuela».²⁶

c) *La música de vihuela permite el canto*. Éste es uno de los rasgos del resurgir del clasicismo grecolatino que no conocía la polifonía, sino la monodía acompañada por los instrumentos. La música del XVI experimenta un cierto cansancio de la polifonía contrapuntística y vuelve al canto a una sola voz en los madrigales y en la frótoles mientras las otras partes se dejaban a la ejecución del laúd o la vihuela.²⁷ Este gusto por el canto ligado a la poesía provocó, en opinión de Pujol, un mayor desarrollo de los instrumentos de cuerda. «Por su aptitud para el acompañamiento de la voz en el canto y en la danza los instrumentos que en el Renacimiento tuvieron más desarrollo fueron la vihuela y las guitarras junto a los laúdes, arpas y órganos».²⁸ En este sentido, podemos considerar, con Pujol, que los laudistas

22.- *ibid.*

23.- L. Milán, *El Maestro, grabado*.

24.- A. Mudarra, *Tres libros..., grabado*.

25.- *ibid. Epístola*.

26.- M. Fuenllana, *Orphenica Lyra, Prólogo al lector*.

27.- Pujol, E., *op. cit.* p. 11.

28.- *ibid.* p. 3.

y vihuelistas del XVI son los descendientes de los citarodas olímpicos,²⁹ pues la poesía épica, en los tiempos homéricos, era cantada para mejor retenerla en la memoria.

3. *Doctrina pitagórica de la armonía*

Uno de los conceptos claves de la filosofía pitagórica es el de *armonía*, que aunque primitivamente es de carácter metafísico y abstracto,³⁰ posteriormente adquirió un significado musical que se hizo extensivo al hombre y al cosmos. Los astros se mueven en el cosmos según leyes numéricas y proporciones armónicas.³¹ Producen al moverse una música divina y perfecta con un ritmo regular e inalterable. Así, la armonía es la gran ley del Universo y se identifica con la música ideal y perfecta de los astros.³² El mundo es un *macrocosmos* gobernado por el orden de la música. Ésta es la verdadera música, para Pitágoras, no audible por el común de los mortales. La música sonora e instrumental imita la armonía de la música de las esferas,³³ convirtiéndose en el lazo que une el hombre y el cosmos.

Encontramos ecos de esta doctrina, asimilada al pensamiento cristiano, en el *Proemio* a las obras de Cabezón y en el *Silva de Sirenas* de Valderrábano.

La música no sólo es arte de voces e instrumentos sino que se encuentra en la «admirable máquina de todo este mundo que es el su primero y principal instrumento hecho y templado por mano de la divina sabiduría con tanto concierto y proporción en sus partes, que resulta dellas aquella alta y primera armonía que los sabios antiguos con tanto estudio estuvieron rastreando, y con tanto gusto y admiración descubrieron».³⁴ Esta armonía divina de que habla Cabezón no es otra que la armonía de las esferas de la doctrina pitagórica de la que surge, por imitación, la armonía musical que trata de reproducir con los sonidos y el movimiento, la proporción y el ritmo de los cuerpos celestes.

Valderrábano recoge también este aspecto del pensamiento pitagórico. El movimiento y curso de las esferas celestes son causa de la armonía de voces acordes en diversos espacios. El cosmos, el gran mundo, se gobierna con esta armonía. La armonía de las esferas es la verdadera música en la que se funda la música terrestre. «Con ella, pues, fabricó Dios las sferas superiores, que son los cielos, tan sabia y divinamente, con tanto concierto y compás, que de su curso y revolución, como dixo Pithágoras, se causa suavísima harmonía de bozes... ».³⁵

El hombre como *microcosmos* es un pequeño retrato del mundo. Al estar compuesto de alma y cuerpo la proporción y consonancia de ambos refleja la armonía del universo. Cabezón³⁶ ve una manifestación de la sabiduría divina armonizar en un sujeto dos naturalezas tan diferentes como la del

29.- *ibid.* p. 11.

30.- E. Fubini, *Les philosophes et la musique*, PUF, Paris, 1983, p. 18.

31.- *ibid.*

32.- *ibid.*

33.- J. Lomba, *Principios de Filosofía del arte griego*, Barcelona, 1987, p. 248.

34.- Cabezón, *Obras de música...*, *Proemio*.

35.- E. Valderrábano, *Silva de Sirenas. Musiçe Laus*.

36.- Cabezón, *Obras de música...*, *proemio*.

alma y el cuerpo. La armonía interior del hombre consiste en el equilibrio de todas las potencias estando sometidas las inferiores a las superiores, el apetito a la razón, lo particular a lo universal como la ciudad a la República.

4. *Efectos de la Música*

De lo expuesto anteriormente se desprende que la música es necesaria y provechosa para el hombre. «Hace a los hombres apuestos, concertados, tratables, limpios, humanos, humildes, osados, animosos, de buena conversación...».³⁷

Los efectos que los antiguos griegos atribuían a la música se pueden ordenar en distintos grupos según la emoción o la actitud que producen en el oyente. Estos efectos son recogidos por los escritores latinos del Imperio y transmitidos por Boecio y San Isidoro, principalmente, hasta el Renacimiento.

La clasificación que proponemos es la siguiente:

- a) *psicológicos*
- b) *estético*
- c) *ético-social*
- d) *místico religioso*

a) *Efectos psicológicos*. Éste es el grupo más amplio en cuanto a la gama de efectos que produce en el alma, pues incluye desde el poder terapéutico de recuperar el equilibrio psicosomático hasta los cambios en los distintos estados de ánimo.

El poder terapéutico de la música ligado a la *catharsis* como purificación es una doctrina de origen pitagórico basada en la creencia antigua del poder mágico y medicinal de los sonidos, tradición que ha sobrevivido hasta nuestros días en numerosos pueblos.³⁸ Para los pitagóricos la enfermedad es interpretada como desequilibrio y la armonía psíquica y física como salud.³⁹ Esta convicción les llevaba a ejercitar la música como medicina del alma y del cuerpo.⁴⁰ Para los pitagóricos la armonía del cuerpo se ve perturbada cuando hay exceso de algunos de los humores. La música provocando la *catharsis* elimina el exceso acumulado. «Pues los humores del cuerpo, leemos en Cabezón, templados son salud, y destemplados causan enfermedad y muerte, como lo consideran los músicos desta parte que son los médicos».⁴¹

37.- *ibid.*

38.- E. Moutsopoulos, "Mouvement musical et psychologic dans les dernières dialogues de Platon", *Actes du Colloque de Dijon*, 1983, p. 14.

39.- M. Vassiliadou, "Le pythagorisme et la musique", *Actes du Colloque de Dijon*, 1983, p.19.

40.- Pelagio, en *Introducción a Porfirio, Vida de Pitágoras*, Gredos, Madrid, 1987, p. 16.

41.- Cabezón, *Obras de música...., Proemio*.

Entre los efectos psicológicos merece especial atención el encanto y poder de seducción de la música. Este poder de seducción está simbolizado por el canto de las sirenas de Homero en la *Odisea*.⁴² La dulzura de la música crea el sosiego y la paz en el alma, regala y adormece, roba el entendimiento y hace a los hombres olvidarse de sí mismos.⁴³

En tercer lugar destacaremos las múltiples emociones y consuelos que produce la música. Hay una larga serie de descripciones poéticas sobre los afectos y sentimientos que crea en el alma.

Otra de las ventajas de la música, tomada de Aristóteles es que conviene a cualquier edad y situación, «a toda suerte de gentes, sin excepción ninguna, es agradable, sin que se halle ninguno que la deseche de su compañía».⁴⁴

En resumen, la música tiene el privilegio de calmar las pasiones arrebatadas - cólera, ira, mal humor-, consolar al triste y apesadumbrado y hacernos olvidar las preocupaciones de la vida cotidiana.

b) *estético*. La música no sólo proporciona equilibrio y sosiego interior, sino que también es fuente de placer. La reflexión en torno al placer estético que la música produce es de origen aristotélico. Para Aristóteles la música tiene como fin el placer,⁴⁵ la distracción agradable; la aconseja en los tiempos de esparcimiento frente a las actividades de los negocios y del trabajo. La música es, por tanto una actividad ligada al ocio del hombre libre⁴⁶ y proporciona placer tanto al que escucha como al que la ejecuta.

Narváez justifica la aparición de su libro para los que quieran aprender a tañer vihuela «para virtuoso y honesto⁴⁷ deleyte».⁴⁸ La música es una actividad digna del noble y del caballero. Valderrábano la llama «arte liberal y digna de nobles y cortesanos entendimientos».⁴⁹

42.- E. Valderrábano, *Silva de Sirenas. Musiçe Laus*.

43.- Cabezón, *Obras de música..., proemio*.

44.- Cabezón, *Obras de música..., proemio*.

45.- Aristóteles, *Política*, Traducción de García Valdés, Gredos, Madrid, 1988, VIII, 1342,a.

46.- E. Fubini, op. cit. p. 29.

47.- Es interesante hacer notar la preocupación de nuestros músicos por aclarar que se trata de un *honesto deleyte* y no, por tanto, de un placer sensual en sentido meramente hedonístico. Adivinamos aquí toda una vieja tradición platónica que liga el placer estético a la virtud y al entendimiento frente a los sentidos. Por otro lado la falsa interpretación de la filosofía epicúrea que pone como fin de la vida el placer material explica que Cabezón aclare explícitamente de qué placer se trata. «El nombre de deleyte es sospechoso y en estimación de algunos reprobado, será bien declarar lo que aquí entendemos por él». Después de explicar los dos tipos de placer que se dan en el hombre añade que el placer de oír música es limpio, honesto y tan proporcionado que parece una prenda y señal que se nos da de aquel denario de la paga celestial» Cabezón, *Obras de música..., Proemio*.

48.- L. Narváez, *Seis libros del Delphin*, Valladolid, 1538, transcripción y estudio por E. Pujol, Barcelona, 1945, *Prólogo*.

49.- E. Valderrábano, *Silva de Sirenas. Musiçe Laus*.

c) *ético-social*. Uno de los efectos más destacados entre los filósofos griegos es el poder de la música para hacer nacer ciertas cualidades o corregir vicios. El papel asignado a la música en la formación del carácter se debe a las doctrinas de Damon, recogidas y desarrolladas sobre todo por Platón en la *República* y en las *Leyes*.

Los argumentos dados por Platón en la *República* y en las *Leyes* se pueden reducir a:

1. La música dispone a la virtud
2. facilita el dominio de uno mismo
3. educa la sensibilidad creando el buen gusto
4. la armonía individual es el fundamento de la estabilidad política y el bienestar social.

Cabezón es el que reproduce más extensamente la filosofía de Platón sobre este punto. La música resulta provechosa como medio para alcanzar la virtud. Al justificar la utilidad y provecho que se puede obtener de la música Cabezón explica que el sumo bien, para el hombre, es la bienaventuranza y se encuentra en la virtud o se alcanza por ella; por lo tanto lo más útil es lo que nos conduce a ser virtuosos. Define la virtud como «el concierto de los movimientos interiores del alma que llamamos pasiones o apetito, los cuales ha de templar y concordar el entendimiento y razón en cierta sazón y edad del hombre y antes que ésta llegue, la Música».⁵⁰ Platón en la *República*⁵¹ expone las ventajas de educar a los niños en la música. Antes de que lleguen al uso de razón, la música cumple esa función rectora, introduciendo en el alma el orden, la disciplina y el buen gusto.

Venegas de Henestrosa transmite también la misma opinión de educar a los niños en la música apoyándose en la etimología de liberal. «Y assí deste nombre liberi liberorum (que quiere dezir hijos) se dixo arte liberal, porque se deue aprender en la edad pueril».⁵² Bien es cierto que la voz *liberal* proviene de *liberi, -orum*, que significa primeramente *libre*, por lo que *arte liberal* es la actividad propia del hombre libre.⁵³ Por oposición a *siervo* pasa a significar *hijo*, de aquí deduce Venegas que arte liberal es el propio de los hijos y esto indica que se debe educar a los hijos en la música desde la más tierna infancia.

La música no sólo conduce a la virtud en la infancia sino que la conserva y sustenta en la edad madura.

Para Platón la música correctamente practicada es un poderoso instrumento de equilibrio y de conservación social.⁵⁴ La armonía individual lograda por la formación del carácter y por la música se proyecta en la vida social creando el bienestar y la armonía de la polis. Cabezón establece un paralelismo entre el mundo, *macrocosmos*, el hombre, *microcosmos*, retrato del mundo, y la ciudad, que es otro retrato del mundo y del hombre.

50.- Cabezón, *Obras de música...*, proemio.

51.- Platón, *República*, III, 402a.

52.- L. Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra nueva...*, Prólogo.

53.- En este sentido recomienda Aristóteles el ejercicio de la música para los ratos de ocio y esparcimiento, *Política*, VIII, 1342a.

54.- E. Fubini, op. cit. p. 21.

Por último, Valderrábano recoge algunos ecos de la teoría del *ethos*. El *ethos* consistía en un determinado carácter moral atribuido a las distintas composiciones melódicas llamadas por los griegos *harmoniai* o *modos*⁵⁵ y que producían en el oyente dicho carácter moral. Cada *harmonía* tenía su *ethos* correspondiente, aunque tampoco hay unanimidad respecto al *ethos* de algunas armonías.

Valderrábano nombra el Frigio, Dorio, Lidio, Tónico y el Eolio. «Los griegos celebran cinco géneros de música, de cinco provincias, de tanta eficacia y perfección, que tales paravan los coraçones y voluntades, quales eran sus tonos y consonantias».⁵⁶

d) *místico-religioso*. Con la filosofía neoplatónica se acentuó el sentido místico de la música y su papel como vehículo de contemplación y de elevación del alma hasta Dios. La música nos pone en contacto con Dios. Es un don divino que nos arrebatara de los cuidados de este mundo y nos transporta al mundo celestial. «Levanta el ánimo sobre sí, despegándole del affición de las cosas de la tierra».⁵⁷

La asimilación cristiana de la filosofía platónica ve en Dios el sumo hacedor de la armonía cósmica. Valderrábano hace una exposición sobre el lugar de la música en las relaciones del hombre con Dios. Dios gobierna el mundo con música: las altas y las bajas esferas, por lo que el conocimiento de lo terreno nos lleva a Dios.⁵⁸ La música nos acerca a Dios y Dios a nosotros. Con la música, dice Valderrábano, crece la caridad, la piedad, la contemplación y la devoción. Se enciende el espíritu y se levantan los ánimos en alabanza y conocimiento del creador y esto lleva a alcanzar la perfección y la santidad.

5. Presencia de la Mitología clásica

Las alusiones a los relatos mitológicos acompañados a veces de ejemplos de la Sagrada Escritura son frecuentes en todos estos libros. Las leyendas mitológicas les sirven en la mayoría de los casos para poner de relieve las cualidades de la música: su origen divino, su influencia sobre el alma humana, la superioridad de la música de vihuela por su dulzura y suavidad. La dulzura del sonido de las cuerdas pulsadas se repite en todos los poemas de alabanza de la música. Estos motivos les sirven también de pretexto para justificar y ensalzar su propia obra. Las leyendas o personajes más citados son:

Mercurio, inventor de la lyra (a la que algunos llaman sencillamente vihuela) con el caparazón de una tortuga y nervios de buey. Valderrábano lo cita entre los primeros músicos y poetas.⁵⁹ Cabezón le atribuye la invención de la música junto con las nueve Musas,⁶⁰ de donde se desprende el origen divino de la música. En la obra de Alonso Mudarra⁶¹ hay un grabado que representa al dios Mercurio tañendo los nervios o cuerdas en un caparazón de tortuga según la leyenda.

55.- Los términos *harmoniai* y *modo* no son sinónimos, pero hay bastante confusión en cuanto al significado de *modo* lo que hace que, a veces, se usen indistintamente.

56.- E. Valderrábano, *Silva de Sirenas, Musiçe Laus*.

57.- Cabezón, *Obras de música..., proemio*.

58.- E. Valderrábano, *Silva de Sirenas*.

59.- E. Valderrábano, *Silva de Sirenas*.

60.- Cabezón, *Obras de música..., proemio*.

61.- A. Mudarra, *Tres libros de música..., Fol. IV, grabado*.

Orfeo, es el más nombrado por todos. Cabezón recoge el mito que le atribuye el origen de las ciudades y de la civilización. La tradición destaca de la música de Orfeo la suavidad, la dulzura y el encanto con que amansaba a las fieras y atraía a los árboles y todo tipo de animales. Cabezón ve en esta leyenda un símbolo del poder de la música para ablandar y domesticar la rusticidad de los hombres primitivos» que estaban como brutos y aun como insensibles troncos, sin trato ni comunicación alguna»⁶² Algunos lo nombran padre de la música de vihuela; otros lo destacan por los efectos de su música sobre las fieras hasta el punto de que toda la naturaleza se conmueve con la dulzura de su música. Miguel de Fuenllana hace referencia al relato mitológico de Eurídice rescatada de los Infiernos por el canto de Orfeo, «que con la suavidad de su vihuela a los ministros de Plutón hizo cessar su justicia».⁶³ En su memoria, como ya hemos comentado anteriormente, titula la obra *Orphenica lyra*.

Arión, famoso músico y poeta de la antigua Grecia que fue arrojado al mar por unos piratas después de robarle sus riquezas. Consintieron los piratas en que tocara por última vez. Los delfines fueron atraídos por su música y uno de ellos le llevó sano y salvo hasta la orilla, «tomando por paga y flete de su navegación la música que oya».⁶⁴ Narváez alude a esta leyenda en el título de su libro *los seis libros del delphín*, pues «es un pescado muy aficionado y sentido en la música del qual se escriben grandes cosas».⁶⁵ En el Folio IV hay un grabado que representa a Arión sobre un delfín tocando la vihuela.

Amfión,⁶⁶ es otro de los músicos de la Antigüedad. La leyenda cuenta que Mercurio le había regalado una lyra con la que construyó los muros de la ciudad de Tebas. Las piedras se movían solas atraídas por la suavidad de la música.

Apolo, dios inventor de la música.⁶⁷ Presidía en el monte *Parnaso* los concursos de las *Musas*,⁶⁸ protectoras de las artes liberales junto a Apolo. En recuerdo de la protección de Apolo sobre la música y la poesía titula Esteban Daza⁶⁹ su obra. El culto que se le tributaba en *Delfos* (el nombre de Delfos está relacionado con el delfín, uno de los animales atribuidos a Apolo, véase la relación con el mito de Arión), aparece relacionado con la profecía y la adivinación,⁷⁰ ligado a la música con que se transmitían los versos de sus oráculos. Las *Sibilas* y sus profecías también se relacionan con la música.

62.- *ibid.*

63.- M. Fuenllana, *Orphenica Lyra*.

64.- Cabezón, *Obras de música..., proemio*.

65.- L. Narváez, *Los seis libros del Delphín*. citado también en Cabezón, Fuenllana y Valderrábano.

66.- M. Fuenllana, *Orphenica Lyra*, también en Valderrábano y Cabezón.

67.- Cabezón, *Obras de música..., proemio*.

68.- *ibid.* y en Valderrábano.

69.- E. Daza, *El Parnaso*, Valladolid, 1576.

70.- Valderrábano, *Silva de Sirenas*.

Las *sirenas*, dan origen al título de Valderrábano, junto con *silva* (selva, bosque), por la variedad y diversidad que en la selva de este libro se hallarán.⁷¹ Valderrábano compara las siete sirenas de la tradición pitagórica con las virtudes del alma. Nombra las sirenas de Homero que «con cantos y versos consonantes aprometían scientia y conocimiento de cosas de inmortalidad».⁷²

Por último el soneto de Alonso Morales, *Salado, en alavança del author*, que aparece al final del proemio de la obra de Cabezón, resume las leyendas mitológicas comentadas, como pretexto para ensalzar la música de A. Cabezón, que a todos ellos supera en dulzura y armonía. Reproducimos el soneto a continuación:

Si Orpheo con su dulce y triste canto
Pudo mover las furias infernales,
Si Arión, cantando sus terribles males,
Cobró la vida con su propio llanto,
Y si con la lyra pudo Anphión tanto
Que edificó de Thebas muros tales,
Quien ha excedido a todos los mortales,
¿A quién no causará mayor espanto?
Que si el canto de aquéllos ablandava
Las piedras y los árboles movía
Y el abismo sintió su desconsuelo,
Antonio mucho más se señalava,
Pues con más celestial dulce armonía,
Las almas levantava hasta el cielo.

Conclusión

Vemos que en el pensamiento musical del siglo XVI la música tiene un papel destacado por su función humanizadora. A la música le cabe el mérito de ser la primera que sacó al hombre de la barbarie mientras que la retórica es posterior.⁷³ La música introduce en el hombre el deseo de ser gobernado y de vivir en la ciudad respetando las leyes para que haya concordia. La estimación que los antiguos tenían de ella por su valor educativo a la vez que consuela y anima al hombre, se nos recuerdan en estos prólogos no sólo por la autoridad de los clásicos sino como argumentos vivos que están presentes en el quehacer musical del XVI. Nos encontramos ante una «fusión integral del sentido artístico, pedagógico y humanista que enlaza en un mismo concepto de belleza la vibración del sonido y la del alma con la armonía universal».⁷⁴

Esta fusión que ve Pujol en nuestros músicos humanistas del XVI, no es otra cosa que la pervivencia de la unidad profunda que late en el fondo del pensamiento griego y que da lugar a su visión armónica del hombre y la Naturaleza.

Paloma OTAOLA GONZÁLEZ

Vitoria

71.- *ibid.*

72.- *ibid.*

73.- Cabezón expone esta opinión en contra de Cicerón que sitúa a la retórica por encima de las demás artes.

74.- E. Pujol, en *E. Valderrábano, Silva de Sirenas*, p. 38.

TRADICIÓN CLÁSICA Y LITERATURA CANARIA

Las Islas Canarias entran en la cultura occidental por la puerta de la leyenda. Y no deja de ser curioso que sea el griego la lengua en que aparezca la referencia más remota del archipiélago en la tradición escrita: la cuestión de la Atlántida-no resuelta todavía a satisfacción histórica y científica-procedente de los diálogos platónicos de Solón y Critias.

Según el historiador de Canarias, Millares Torres, «hallamos también un recuerdo de las Afortunadas en Homero, Hesíodo, Píndaro y otros poetas de los siglos heroicos de Grecia»¹.

Vagamente aparecen referencias a las Afortunadas en una obra atribuida a Aristóteles, el *Liber de Mirabilibus Auscultationibus*, así como en Diodoro Sículo, *Bibli.*, L. 5, p. 344.

El mundo romano retoma estas leyendas y las Islas Afortunadas o La Atlántida se recogen en:

1.- Millares Torres especifica:

Iliada, Lib. 18 v. 606; Lib. 20, v. 7

Odisea, Lib. 4, v. 563 al 568 -Lib. 10, v. 508; Lib. 2, v. 154 al 163, 600 y 638; Lib. 12, v. 1.

Hesiodo, *Opera et dies*, v. 171.

Píndaro, *Olym.*, 2, *Ant.* 4 v. 77 y 78; y *Frag.*, t. 4, p. 620.

Agustín Millares Torres, *Historia General de las Islas Canarias*, T. I, p. 4, Edics. Edirca, Las Palmas, 1977.

Virgilio: *Eneida*, L. VI; Horacio: *Epodo 16 a los Romanos*; Tíbulo: *Elegía III*; Séneca en su *Medea* y Plauto en sus comedias.²

Así pues, leyenda o realidad, el archipiélago canario hunde sus más remotas raíces en el mundo grecolatino y se incorpora a la marcha de Occidente desde el S. XV en que se considera finalizada la conquista por parte de Castilla.

Según María Rosa Alonso, «la literatura que se cultiva en las islas es, pues, la castellana o la española de Castilla, desde sus momentos de plenitud de la lengua y que, al correr del tiempo, manifestará las naturales características de su idiosincrasia insular, dentro de una literatura regional y es así como se desenvuelve la literatura castellana en Canarias».³

Sin incurrir en problemáticas acerca de la existencia de una literatura canaria, ni siquiera en la ambigüedad de la propia expresión y, frente a tesis que pudieran afirmar que existe una vertiente indigenista en la literatura de Canarias, es un hecho palpable el que la literatura que se hace en el archipiélago no está contaminada de «guanchismo» -si exceptuamos las referencias primitivas de Viana o los intentos de la que Valbuena Prats llamó «escuela regional» cuyos componentes quisieron impulsar una temática autóctona- sino que se integra en el área de influencias de la literatura española y, por ende, clásica.

Es un dato relevante el de que Canarias se incorpora a la Literatura propiamente escrita cuando florecen el Humanismo y el Renacimiento, cosmovisión reivindicadora del clasicismo.

Curiosamente, el clasicismo en que se integra la literatura canaria es más de signo griego que de signo latino. Y una de las constantes es la recurrencia al mito de la Atlántida que, más que un mito griego, parece ser ya un mito propio de las Islas Afortunadas, el punto de arranque de su tradición.

Dice Don Pedro Salinas que «la tradición consiste en un tener presente ante la conciencia el pasado literario, sobre el cual pueda actuar libremente el artista aprovechándose de aquel o aquellos impulsos, de los muchos que contiene en su haz la tradición que mejor le ayuden a la realización de su obra»⁴. El escritor canario siempre tiene presente ese pasado legendario, esa vinculación a lo griego. Porque uno de los rasgos dominantes que configuran y conforman la identidad canaria es el atlantismo, el vivir en el mar, en este Oceano mítico que no es el «Mare nostrum» latino, del que apenas hay

2.- Devenere locos laetos et amoena vireta
Fortunatorum nemorum, sedesque beatas.

(*Aeneida*, Lib. VI)

Nos manet Oceanus circumvagus; arva, beata

Petamus arva, divites et insulas,

Reddit ubi Cererem tellus inarata quotannis, etc.

(Horacio, *Epod.* 16 a los Romanos).

Sed me, quod facilis tenero sum semper amori, etc.

(Tíbulo, *Elegía* 3).

3.- M. Rosa Alonso, *La literatura en Canarias (Del S. XVI al XIX)* en *Historia General de las Islas Canarias*, cit. p. 282.

4.- P. Salinas, *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*, Edit. Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 119.

referencias en nuestra literatura, sino el Océano Atlántico infinito que arropa un archipiélago mitificado. Cuando el canario se dedica al noble oficio de escribir revelará en sus escritos esas improntas, y así desde el que puede considerarse nuestro primer poeta culto, Bartolomé Cairasco de Figueroa, se recogen en su principal obra, el *Templo Militante*, las ideas mitológicas y dice:

Cerca del monte Atlante, que en el cielo
tocar se finge, tienen sus moradas
las siete hermanas que con blanco velo
están del mar en torno coronadas,
que por su temperancia y fértil suelo
el nombre se les dió de Fortunadas
y hubo quien dijo, viendo ser tan bellas
que los Campos Elíseos eran ellas.⁵

En Cairasco de Figueroa se gesta uno de los temas que adquirirá a lo largo de nuestra literatura las dimensiones de mito recurrente: el bosque de Doramas que como expresa Sánchez Robaina «no es tanto el renacentista «locus amoenus»(pese a tener de él inevitables resonancias)cuancto el símbolo de un pasado del mundo natural poco a poco perdido en el presente histórico de una tierra comunal despojada».⁶

A pesar de tratarse de un paraje con resonancias guanches, se describe a la luz de los mitos griegos, tal como lo hace el historiador Leonardo Torriani en el S. XVI cuando dice que «no sólo parece ser la famosa montaña de Ida, sino que parece como si reuniese en sí a todos los dioses del Parnaso y de la Arcadia».

Las primeras manifestaciones de la literatura canaria, sin embargo, pertenecen a la literatura popular y oral, con un punto preciso de arranque en las controvertidas endechas a la muerte de Guillén Peraza, acaecida en 1447, cuyos últimos versos son la formulación más sencilla del tópico del «ubi sunt»:

Guillén Peraza/¿dó está tu escudo?
Guillén Peraza/¿dó está tu lanza?
Todo lo acaba/la malandanza.

Y junto a las endechas brotan esas flores populares de la literatura que son los romances, entre los que se pueden oír todavía el de «Paris y Helena», referido a la leyenda clásica del rapto de Helena o el de «Blancaflor y Filomena» que recrea el mito ovidiano de Progne y Filomena. Las vinculaciones al mundo clásico están ya, pues, desde las primeras manifestaciones literarias canarias.

5.- Tomado de Cairasco de Figueroa, *Antología poética*, Edic. de Alejandro Cioranescu, Edics. Interinsular Canaria, Sta. Cruz de Tenerife, 1984, p. 68.

6.- A. Sánchez Robayna, *Museo Atlántico (Antología de la poesía canaria)*, Edit. Interinsular Canaria, Sta. Cruz de Tenerife, 1983, p. 18.

Y de lo popular, a partir del S. XVI, nuestra literatura se revela como culta, casi nos atreveríamos a calificarla como hiperculta, si pensamos en la tríada clásica de la poesía épica renacentista canaria que cuenta con tres nombres fundamentales: el ya mencionado Cairasco de Figueroa, Antonio de Viana y Silvestre de Balboa. Estos tres autores ya contienen en sí y en su obra el germen de lo que será nuestra literatura posterior: representan al intelectual canario producto del mestizaje cultural, al escritor amante de sus tierras que se expresa con los códigos lingüísticos, estéticos y literarios del momento hispánico y europeo. Impregnados de atlantismo supieron en su poesía y en su estética cantar la canariedad anexionada e inmersa en la cultura occidental de raíz grecolatina en que nos integramos a través de ese océano, el Atlántico, considerado siempre desde la mitología. Son los primeros creadores que acusan la influencia del mundo clásico, que ha incidido directamente en la literatura a través de diferentes vías: por la traducción y la paráfrasis; como fuente, generando la creación y la erudición; como código o modelo, generando la recreación; como tópico generando la ejercitación; como referente estilístico generando la imitación, o como referente estético generando la estetización.

Por lo que respecta a la traducción, primera más directa y obvia de las influencias del mundo clásico, hemos de anotar que de entre los primeros nombres de autores canarios del Renacimiento se cuenta a un traductor y helenista, José de Valcárcel y Lugo, del cual nos informa Viera y Clavijo.

En el Neoclasicismo, Tomás de Iriarte, que ya traducía a Cicerón, Virgilio y Ovidio desde que contaba con doce años, publicó en 1777 una controvertida traducción del *Arte poética* de Horacio.

Y en el prerromanticismo Graciliano Afonso traduce del griego sesenta y cuatro *Odas* de Anacreonte, *Los Amores de Hero* y *Leandro* de Museo y la *Antígona* de Sófocles. También acometió traducciones latinas como *La Eneida*, que realiza en versos endecasílabos, las diez *Églogas* virgilianas y el *Arte poética* de Horacio.

El mundo clásico aparece como fuente y modelo desde nuestros primeros poetas épico-cultos, pues a pesar de que el *Templo militante* posee un tema religioso- se trata de un auténtico santoral en verso- la obra recurre frecuentemente a la mitología pagana, con especiales y profusas referencias a las divinidades marinas: desde Neptuno a los Tritones, pasando por las Nereidas, las Sirenas y las Ninfas:

Nereidas, Amadríades,
que en el profundo piélago
tenéis del vidrio lúcido habitáculo;
sirenas, y vos, dríades,
que allá en el archipiélago
de Proteo escucháis la voz y oráculo [...]

Si en la primera mitad del S. XVI y en Las Palmas contamos con el poema de Cairasco, en la segunda mitad del siglo contamos en Tenerife con otro poeta épico, Antonio de Viana, cuya obra de larguísimo título, *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran canaria, Conquista de Tenerife y apareamiento de la imagen de Candelaria*, es considerado el verdadero poema épico de Canarias, émulo del poema culto de Ercilla, donde prevalece la pintura de los héroes y heroínas indígenas en un

molde formal estrictamente ajustado a los modelos clásicos desde los versos iniciales en los que se plantea la fórmula estilística tópica basada en el uso del verbo cantar y la invocación a las Musas. Comienza Viana:

Canto el origen del canario nombre
 Y el renombre de bien afortunadas
 De las siete estimadas islas bellas
 Publico dellas y de sus varones
 Grandezas, invenciones y costumbres,
 Amores, pesadumbres y discordias[...]

En la obra de Viana alternan lo épico con lo bucólico y lo pastoril⁷.

Por su parte, Silvestre de Balboa persiste en el uso de las alusiones y el respeto a las convenciones clásicas en su particular obra *Espejo de paciencia*, donde se vuelve a ver ese Océano atlántico vinculado a lo griego. Basten unos versos del poema:

Luego por todo el reino de Neptuno
 La fama publicó caso tan feo;
 El cual con Thetis, Palemón, Portuno,
 Glauco, Atamantes, Doris y Nereo
 Y las demás deidades de consumo,
 Pherco, Salacia, Brontes y Proteo,
 Las focas y nereidas en concierto
 Llegaron a la nave de Gilberto.

La influencia de la Antigüedad clásica persiste en la primera creación novelesca de la literatura canaria: ajustada al convencionalismo de la novela pastoril Bernardo González de Bobadilla escribe *Ninfas y Pastores de Henares*.

La imitación de los grandes clásicos es, como puede adivinarse, muy frecuente entre los autores canarios del neoclasicismo, no sólo por razones de mimetismo de la literatura de las islas con respecto a la peninsular, sino por hallarse arraigada en el archipiélago una devoción particular por el clasicismo, pues «los conventos de La Orotava facilitaban una formación humanística bien acreditada»⁸ desde el Neoclasicismo. Así, una de las figuras fundamentales de la literatura canaria de todos los tiempos y la más relevante del Siglo ilustrado, Viera y Clavijo, fue imitador de Horacio en su «Oda a las parejas de Aranjuez», de Virgilio en la «Égloga genetlífica» y, naturalmente se insertó en la tradición anacreóntica neoclásica así como en la de la tragedia, según los cánones del «buen gusto» francés. Pero recordemos lo que nos advierte Alborg en su *Historia de la literatura española*, cuando expresa: «el buen gusto es simplemente clasicismo».

7.- María Rosa Alonso ha estudiado con gran profundidad este poema en *El poema de Viana. Estudio histórico-literario de un poema épico del S. XVII*, Madrid 1952.

8.- Joaquín Artiles-Ignacio Quintana, *Historia de la Literatura canaria*, Edics. Cabildo Insular, Las Palmas, 1978, p. 88.

Si en el S. XVI lo clásico dominante se cifraba en las convenciones épicas, el bucolismo y lo pastoril, en el S. XVIII se cifra en la Anacreóntica, moda lírica que se prolonga hasta los autores prerrománticos y románticos: desde Graciliano Afonso, a Roque Morera, considerao el último romántico canario, pasando por Ricardo Murphy y José Plácido Sansón, considerados como los iniciadores del Romanticismo en Canarias.

Sabido es que la revolución y rebeldía románticas cuestionaron los modelos clásicos, aunque sería más acertado decir que el romántico se rebeló contra el clasicismo-racionalismo francés, no contra la Poética de Aristóteles y Horacio, sino contra Boileau y Luzán. El afán reivindicador de lo autóctono de las actitudes románticas, la exaltación de lo propio llevó a la poesía canaria del XIX a una vuelta al indigenismo, a la devoción por el paisaje local y el pasado heroico de los guanches. Sin embargo, hay que anotar que en la obra que puede considerarse iniciación y manifiesto de esta corriente, cuyo título no puede ser más significativo, el poema Canarias, de Nicolás Estévanez, se comienza con un cuadro pastoril para aludir a que las islas eran una especie de *Arcadia felix* antes de la llegada de los Conquistadores, recurriendo de nuevo a la fuente clásica. Y cuando canta al mar, será naturalmente el mar con tritones y nereidas, el mar mítico.

Y a pesar de ser regionalistas, destacados por su isleñismo y exaltadores de lo autóctono dos poetas, José Tabares Bartlett y Antonio Zerolo reinciden en la concepción clásica griega de los dos elementos geográficos fundamentales del paisaje de las Afortunadas y la expresión poética se les carga de referencias mitológicas. Así el primero en uno de sus cantos al Teide describe el alumbramiento del Pico de esta manera:

Y lanzaste al nacer, febril e insano,
estentóreos rugidos infernales,
fraguó tu ajuar el tórrido Vulcano
y tuviste por aguas bautismales
las aguas del Atlántico Oceano.

El segundo, Antonio Zerolo, nos describe en sus poemas mejores el mar clásico con nereidas, sirenas y tritones que rinden homenaje a las Afortunadas.

Pero al lado de estos poetas, se estaba gestando una revolución en el lenguaje poético de la literatura canaria, por la misma vía en que se había producido ya en la literatura peninsular: el modernismo de Rubén Darío asimilado y hecho canario por Tomás Morales.

El modernismo de Rubén Darío hereda del Parnasianismo francés este nuevo culto a la belleza y la práctica del «arte por el arte» con referencias al mundo clásico. Pero la mayor contribución del Modernismo en este sentido fue la de utilizar las alusiones, los referentes del mundo grecolatino como motivo estético. La poesía modernista se puebla de faunos, ninfas, columnas dóricas o jónicas, mitos y sensualidad clásica, paganismo. El clasicismo es ahora una vertiente connotativa de estética. Basta la mera mención de las «liras eolias», «las flechas de Eros», «el cinto de Cipria», «la rueda de Onfalia» -son ejemplos de un solo poema de Rubén- para crear un clima estético, una atmósfera estetizante. Esta

recurrencia puede ya notarse entre los precursores modernistas de Canarias, tales como Luis Doreste Silva que compone una «Rapsodia» plena de alusiones al mundo mitológico grecolatino. Júzguense estos versos:

Al aire los jazmines exhalan sus perfumes,
inclínase Afrodita ante una acacia en flor,
la aspira y entre tanto, el arpa de las diosas
preludia entre sus cuerdas el himno del amor [...]

Desde estos presupuestos, Tomás Morales que ya es el depositario de toda una tradición mítica y mitológica, constituye el mejor ejemplo de poeta canario imbuido del mundo clásico, fuente fundamental de su obra, tan inmersa en la dimensión canaria del mito que no pudo titularse de otra forma que *Las rosas de Hércules*.

Enrique Díez-Canedo ya advirtió en el Prólogo a una de las primeras ediciones de la obra de Tomás Morales su débito a los clásicos cuando afirmó «Tomás Morales, alumno de Darío sólo en lo superficial, tiene sus profundos antecesores entre los poetas latinos: en Catulo, en Ovidio, en los tardíos Ausonio y Claudiano. Aquí una fragancia de rústico huerto, enriquecido por la estación en maravilla de frutos; allí una pomposa alegoría, en que vuela un ser mitológico sobre exuberantes jardines, entre arquitecturas opulentas. De ahí viene la elocuencia, que es cualidad cardinal en la poesía de Tomás Morales, de su abolengo latino que, seguramente sin proponérselo, le lleva a acertar en su vocabulario con la palabra evocadora, concreta, apretada de zumo clásico, o sugerir con su alejandrino la andadura del pentámetro y a acentuar en exámetro(sic) la amplitud de sus versos mayores»⁹.

El profesor De la Nuez, en su documentado estudio sobre el poeta canario amplía estas influencias clásicas y añade las de Homero, Hesíodo, así como Horacio y Virgilio.¹⁰

El verso de Tomás Morales es un verso orquestado a partir de la adaptación del sistema cuantitativo clásico, innovación métrica y formal del lenguaje modernista, como sabemos, y así «la inspiración de Tomás Morales se adapta muy bien al ritmo de pies anapestos» o «ensaya con éxito una forma de hexámetro de cinco pies anapestos y el contrapunto de una sílaba hipermétrica».¹¹

El poema fundamental de Morales es la «Oda al Atlántico», una composición clasicista dividida significativamente en 24 cantos que se inicia mitificando al Océano con una imagen clásica: el mar es «titán de hombros cerúleos» y con la tópica invocación a las Musas para culminar con un apóstrofe al Atlántico infinito que «ordena su canto» llamándole padre desde las Afortunadas. Pero el tema -con variatios- está en muchas otras composiciones, aunque siempre es el mar del mito. Pongamos otro ejemplo: en la «Epístola» dedicada a Néstor, el pintor del Atlántico se expresa:

9.- E. Díez-Canedo, Prólogo a *Las Rosas de Hércules*, Edics. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1977, p. 16.

10.- C. Sebastián de la Nuez, *Tomás Morales. Su vida, su tiempo y su obra.*, Vol. II. Univ. de La Laguna, 1956, p. 82.

11.- Jenaro Artilles, *Rubén Darío y Tomás Morales*. Colecc. San Borondón, Las Palmas, pp. 27-28.

A lo lejos, el mar en sosiego
de infinito y azul embriagado;
semejando el rumor de su juego
el respiro de un cíclope ciego
por la mano de Zeus castigado.
¡Noble mar de las gracias helenas
celebrado de heroicas acciones!
¡Viejo mar, cuyas ondas serenas
sonrosaron de amor las sirenas
y aclamaron los roncós tritones!

Y si el atlántico, mar mitológico, es una constante en la literatura canaria, desde el punto de vista de nuestra configuración geográfica hay otro accidente natural que recorre nuestra poesía: el Teide, el Volcán, a quien Morales, desde su inspiración tamizada de mundo clásico, vuelve a mitificar en su «Himno al Volcán», pleno de resonancias mitológicas griegas. Citemos sólo dos estrofas:

Ve tu imponente mole que es hipogeo, periplo y ara
y los tajantes bloques de tus pilares, firmes y enhiestos,
protección de la sima que en tus inmensos fondos labrara
para mansión de Pluto, la propia mano del dios Hefestos.
tú guardas el secreto de insignes fábulas y tradiciones;
aplicando el oído sobre tu costra circunvalante
aún se escucha el gemido de las sepultas generaciones
y el resuello angustoso del devorado pulmón de Atlante.

Así pues, a partir de su cosmovisión lírica y de su expresión classicista, Tomás Morales se integró en un modernismo de signo muy particular: desde lo pagano y grecolatino hacia lo cosmopolita, desde este cosmopolitismo a lo canario próximo: nuestro océano y nuestros volcanes, Neptuno o Marte, el puerto y Vegueta, las tiendecitas de turcos, Atenas, Cádiz o Liverpool aparecen en la poesía del cantor del atlántico en obediencia a toda nuestra configuración cultural que es de estirpe clásica. Por ello Tomás Morales es para el canario no sólo su rapsoda lírico por excelencia sino también el aedo épico que exaltó poéticamente su estricta nacionalidad. Y para ello elaboró sus poemas al mar, al atlántico que nos identifica desde su vuelta al mito de la Atlántida, de las Hespérides, de las Afortunadas.

Jesús PÁEZ MARTÍN
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

EL EPITAFIO LATINO RENACENTISTA EN ESPAÑA

Partiendo del estudio de un importante número de inscripciones sepulcrales y epitafios hispanos de los siglos XVI al XVIII, pretendo describir los rasgos más significativos de su estructura, expresión y contenido, sus diferencias y coincidencias con respecto al epitafio clásico y medieval, apuntar algunos datos sobre su técnica compositiva, sobre su carácter sepulcral o meramente literario, así como sobre su evolución a lo largo de esos siglos, todo ello dentro de los límites de un trabajo de la presente extensión para el que ni siquiera existe un corpus mínimamente significativo¹. He excluido del presente estudio todo tipo de análisis material de estas inscripciones, como el tipo de letra o piedra empleada, ya que generalmente he utilizado transcripciones y otros textos impresos y manuscritos.

Si bien a partir principalmente del siglo XII se había ido desarrollando cualitativa y cuantitativamente en todo Occidente el cultivo de la inscripción funeraria, relativamente escasa desde época paleocristiana, hasta finales del siglo XV, junto a no pocas inscripciones en romance a partir

1.- Aunque he analizado varios centenares de epitafios, de los que menciono más de un centenar, sólo una catalogación, edición y clasificación de todas las inscripciones conocidas de esta época permitiría llevar a cabo unas estadísticas fiables que, correctamente interpretadas y comparadas con las de otros periodos históricos, nos darían las claves de su estilo así como unas claras conclusiones sobre la actitud hacia el más allá del hombre renacentista y sobre otros aspectos de la sociedad de la época.

sobre todo del siglo XIII², aquellas que emplean la lengua latina se caracterizan generalmente, sobre todo en la Alta Edad Media, por su brevedad³, pobreza y sencillez de expresión, por recurrir en ocasiones a expedientes poco clásicos, como la rima⁴, y a una serie de expresiones formularias heredadas de la epigrafía cristiana primitiva que las distinguen claramente del modelo clásico⁵. Frente a ellas, las inscripciones genuinamente renacentistas, aunque condicionadas por la distinta realidad religiosa que determina que no rompan del todo con la tradición medieval, suelen referir los méritos del difunto en un elegante latín propio de un autor culto que imita las fórmulas, estilo y estructura de la dedicación fúnebre antigua.

Algunos de los primeros epitafios de personajes hispanos que presentan estas características, como los de Pedro Fernández (m.1502), Juan Gálvez (m.1507) y Gaspar del Río (m.1517), fueron esculpidos en Roma⁶, ya que, como es bien sabido, en la curia romana, como en otros muchos cenáculos humanistas de Italia, se había extendido desde muy pronto el gusto por imitar la lengua y estilo de la Antigüedad⁷. Estas inscripciones presentan pues una de las estructuras más comunes en época clásica, que es comenzar con el nombre del difunto en dativo, frente al nominativo que había sido más normal en las inscripciones cristianas medievales⁸, seguido de su patria, cargos y dignidades, el nombre de quienes colocaron la inscripción (ejecutores testamentarios y amigos), la expresión MOERENS POSVIT, o simplemente POSVIT, y la edad completa del finado (QVI VIXIT ANN. tot MENS. tot DIES tot), señalando el día de la muerte por referencia a las calendas, nonas e idus.

-
- 2.- Como las del Obispo de Viedma, muerto (en adelante m.) en 1383, en J. Matute y Gaviria, *Hijos de Sevilla señalados en santidad, letras, armas, artes o dignidad* (Sevilla 1887) t.II, p.213: «Aquí yace sepultado el muy reverendo e muy magnífico S. el S. Don Nicolás de gloriosa memoria Obpo. q. fue desta sta. iglia. y edificador della»; o la del portugués Martín Yañes de la Barbuda, maestre de la Orden de Alcántara, que murió cuando, creyendo la revelación de un hermitaño, quiso conquistar Granada con unos pocos en 1394, siendo derrotado. Su sepulcro en el convento de Alcántara lleva esta inscripción: AQVI IAZ AQVELE QVE POR NENHVMA COVSA NVNCA OVVE PAVOR EN SEV CORAÇAO. (cf. A. Bohorques, *Anales de Morón*, Morón de la Frontera, 1994, cap. 9).
 - 3.- Es ésta una característica general del epitafio que se acentúa en las inscripciones cristianas desde sus orígenes, que suelen prescindir incluso de fórmulas compuestas (cf. J. del Hoyo, «Herencia e innovación en los *elogia feminarum* de la epigrafía hispanocristiana», *Helmantica XL 121-123*, 1989, pp.332-3).
 - 4.- R.Favreau, *Les inscriptions médiévales*, Turnhout 1979, pp.62-64, y la bibliografía citada.
 - 5.- Generalmente no recogen más que el nombre y oficio del muerto con la fórmula HIC REQUIESCIT o similar, la fecha de la muerte y en ocasiones un deseo piadoso final (cf. Ph. Ariès, *El hombre ante la muerte*, Madrid 1983, pp.184-186).
 - 6.- Estos tres epitafios de la iglesia de Santiago de los españoles en Roma los transcribe J. Matute, *Hijos de Sevilla*, p.316, 324, y t.II, p.7.
 - 7.- Cf. I. Kajanto, «Notes on the language in the latin epitaphs of Renaissance Rome», *Humanistica Lovaniensia XXVIII* (1979) 167-186, así como su monografía que lamentablemente no he visto, *Classical and Christian. Studies in the Latin Epitaphs of Medieval and Renaissance Rome*, Helsinki 1980.
 - 8.- Cf. J. de Hoyo, «Herencia e innovación...», pp.326-8.

Esta afición por resucitar la práctica de las inscripciones y monumentos funerarios según los modelos antiguos se fue introduciendo en España desde fines del siglo XV en gran medida como imitación de la estética renacentista de Italia⁹. Así, en el sepulcro de Iñigo de Mendoza, muerto en 1490 y sobrino del cardenal Diego Hurtado de Mendoza, quien quiso traer a su tierra el gusto por las letras y el arte antiguos que admiró en Roma, fue colocado un breve y elegante epitafio latino que contiene el día de su muerte según el calendario romano (OBIIT TERCIO NONAS SEPTEMBRIS), y que conserva algunas fórmulas de deposición propias de la inscripción cristiana a partir del s.IV, tales como IACETHIC o, sobre todo, R<equiescit> I<n> P<ace>¹⁰, cuyo uso se mantendrá en el futuro. La primera tumba genuinamente renacentista de España, tanto por su estilo literario como arquitectónico, fue la del propio cardenal Mendoza, fallecido el 12 de septiembre de 1502, en la que su hermano Iñigo, padre del referido Iñigo de Mendoza, hizo esculpir una elegante inscripción latina acorde con el fastuoso mausoleo de mármol levantado en la catedral de Sevilla¹¹. A lo largo de la extensa relación de los méritos del difunto (linaje, ciencia, lealtad al rey, generosidad, religiosidad, cargos, etc.), la expresión es siempre clara y conforme al uso clásico, tanto en su estructura general como en la disposición de los términos (REVERMO. ET ILLVSTRISIMO DIDACO FVRTADO DE MENDOZA, QVEM CLARISSIMVM GENVS, INSIGNIS LITERARVM SCIENTIA, INVOLATA IN SVOS REGES FIDES, etc.). Conserva el estilo clásico al concluir diciendo cómo él SVO FRATRI MARMOREVM TVMVLVM SATIS MAIORA MERENTI POSVIT, indicando la edad del fallecido tras la expresión VIXIT ANNOS y la fecha de la muerte tras OBIIT, todo ello conforme a las normas propias del epitafio antiguo.

ESTRUCTURA

La estructura general de las inscripciones renacentistas compuestas en España, que no se aparta en lo fundamental de los diversos modelos de la Antigüedad, y que exponían ya algunos tratados de la época, como los *Poetices libri septem* de Julio César Escalígero¹², el *Liber de arte poetica*¹³ de

-
- 9.- Los italianos Flaminio, Sannazaro, Bembo, Navagero, Pontano, y otros humanistas europeos del Renacimiento como Escalígero, Juan Dousa, Juan Segundo y otros muchos, compusieron hermosos epitafios latinos en verso, tanto sepulcrales como meramente literarios (cf. P. van Tieghem, *La littérature latine de la Renaissance. Etude d'histoire littéraire européenne*, Ginebra 1966, p.98).
 - 10.- Cf. F. Grossi, *Trattato di epigrafia cristiana latina e greca del mondo occidentale* (Roma 1968), pp.192-193; J. Matute, *Hijos de Sevilla*, p.370. Sobre las coincidencias y divergencias, tanto formales como de contenido, entre las inscripciones sepulcrales paganas y cristianas tratan varios artículos de G. Sanders recopilados en *Lapides Memores*, Faenza, 1991.
 - 11.- Recogido en los *Anales eclesiásticos y seculares* de D. Ortiz de Zúñiga (Madrid 1796, repr. Sevilla 1988), año 1502.
 - 12.- Lyon 1561 (repr. Stuttgart 1987), lib. III, cap. CXXI. Escalígero, tras distinguir el epitafio de otros géneros funerarios según su uso y etimología, señala a continuación sus tipos, partes y temas.
 - 13.- A partir de la impresión de Diego del Canto en Medina del Campo en 1596, he preparado una edición crítica y traducción de esta obra que tengo la intención de publicar. Bravo trata además algunas características formales, como la brevedad, y procedimientos formales como las imprecaciones, interpelaciones y esquema dialogado.

Bartolomé Bravo, impreso por primera vez en 1593 y otros del XVII¹⁴, XVIII¹⁵, o incluso del presente siglo¹⁶, consta de las siguientes partes:

a) Casi todas ellas van encabezadas por una consagración, en la que la fórmula antigua D<is> M<anibus> S<acrum> tan sólo será empleada con sentido pleno en contados casos, como en el epitafio de un supuesto personaje de la Antigüedad compuesto por Rodrigo Caro como parte de una ficción literaria¹⁷. Generalmente es sustituida por la muy parecida D<eo> O<ptimo> M<aximo> S<acrum>¹⁸, a veces sin la S. final, y otras fórmulas esporádicas de consagración, que advierten igualmente al lector del carácter sagrado e inviolable de la tumba¹⁹.

b) Frente al frecuente anonimato de muchas tumbas de la Alta Edad Media que tan sólo presentan alguna fórmula sepulcral, en el Renacimiento resulta del todo excepcional la omisión del nombre del difunto, que generalmente aparece seguido de su filiación, lugar de nacimiento, condición, honores y títulos, expuestos en primera o tercera persona de forma breve; no obstante, en consonancia con la notoriedad del personaje, se extienden a menudo de forma extraordinaria hasta convertirse en auténticas inscripciones honoríficas, como también sucedía a veces en la Antigüedad.

-
- 14.- Cf. R. Johnson, *The scholars guide from the accidence to the university, or, Short, plain, and easie rules for performing all manner of exercise in the public school...rules for...making Latin, placing Latin... translation, variation, imitation, carmen, epigrams, dialogues, eccho's, epitaphs, hymnes, anagrams, acrostichs, chronostichs, etc.* Londres 1665.
- 15.- Cf. G. Buganza, *L'Epigrafia o sia l'arte di comporre le iscrizioni latine ridotta a regole*, Mantua 1779. El autor no está de acuerdo con las reglas de una obra anterior sobre esta misma empresa de Ottavio Boldoni, ni la cree proporcionada a la inteligencia de los jóvenes a quienes él dirige la suya. Asimismo señala que frente a otras obras que enseñan a interpretar las inscripciones, como las *Istituzione Antiquario-Lapidaria*, la suya enseña a escribirlas de forma práctica. También en 1779 publicó S.A.Morcelli su *De stilo inscriptionum*.
- 16.- Así, Blas Goñi y Emeterio Echevarría, en su *Gramática Latina teórico-práctica*, Pamplona 1931⁴, incluyen un apéndice en latín sobre inscripciones latinas (pp.382-390), en el que establecen las mismas partes del epitafio que Escalígero y Bravo, sólo que agrupando la edad del difunto y la fecha de su muerte, y refieren muchas de sus características y otros ingredientes del mismo, como las imprecaciones o la sentencia final en dísticos elegiacos.
- 17.- Las inscripciones de Caro al auriga Diocles, a Juan Caro, a su hermano Bernabé y a Arias Montano las he editado en mi tesis doctoral sobre las *Poesías e inscripciones latinas y castellanas de Rodrigo Caro. Introducción, edición crítica, traducción, notas e índices*. Serie microfichas. Universidad de Sevilla, 1990. La de Diocles puede verse además en los *Días geniales* de R. Caro, ed. J. P. Etienvre (Madrid 1978), p.31; las de Bernabé y Juan Caro en *Obras de Rodrigo Caro*, Sevilla 1883-4, t.I, p.314, t.II, p.362; la de Arias Montano en F.Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones de Sevilla*, ed. P.M. Piñero Ramírez y R. Reyes Cano (Sevilla 1985), pp.325-6.
- 18.- Cf. J.Matute, *Hijos de Sevilla*, pp.74, 129 (m.1678), 216 (m.1685), 249, 259, 350 y 384; J.Matute, *Adiciones y correcciones a los Hijos de Sevilla* de F. Arana de Varflora (Sevilla 1886), pp.53-54 y 75; la inscripción de F. Pacheco a Felipe II (en F.J. Collado, *Descripción del túmulo y relación de las exequias que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte del rey Don Felipe II*, Sevilla 1869, pp.92-95); el epitafio de Rodrigo Caro a Juan Caro, etc.
- 19.- AETERNITATI S. en J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p. 267 (m.1692); POSTERITATI S. en el de Bernabé Caro, etc., perviviendo también símbolos cristianos como el cristóforo entre el alfa y omega (cf. J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p.222, m.1623); D<EO> S<ACRVM> en el de Pedro Mejía (cf. J. de Mata Carriazo, «Estudio preliminar» a la *Historia del emperador Carlos V escrita por su cronista Pedro Mexía*, Madrid 1945, pp.II y XXXIX), y otros.

Por el contrario, el dejar el sepulcro inidentificado, frente a la autoafirmación del individuo en el Renacimiento, puede responder a la obsesión del hombre barroco por la muerte y por el aniquilamiento que ésta supone:

- QVIS IACET HIC - VAH! CLARIS SVM NATALIBVS ORTVS
SVM TERRAE GNATVS, SVM NIHILIQVE NEPOS [...]
- DIC ERGO NOMEN: - NIL NISI TERRA, VALE.²⁰

La filiación directa no será ahora tan frecuente como en la inscripción clásica, aunque el caso de algún difunto regio o de muy noble sangre, su estirpe puede llegar a ocupar un papel aun más relevante, llegándose a mencionar en alguna ocasión hasta sus tatarabuelos²¹.

c) Otro elemento fundamental a partir del Renacimiento lo constituye la edad del muerto, que, en depurada expresión clásica, suele indicarse por los años que vivió en acusativo tras VIXIT, seguidos alguna vez de la fórmula de aproximación P<LVS> M<INVS>²² u otra análoga²³. Menos frecuentes son las expresiones ANN<ORVM>²⁴, AETATIS SVAE²⁵, AETATIS²⁶ y otras diversas²⁷.

Desde fines del siglo XVI va adquiriendo un cierto éxito la costumbre de señalar también la fecha de nacimiento, como hacen entre otros²⁸ Francisco de Medina en su propio epitafio y Antonio de Riquelme, en algunos de los muchos que compuso, bajo las fórmulas NATVS ANNO²⁹ o NATVS (-A) DIE³⁰, llegando a escribir FVGIT NATALIS ANNVS cuando lo ignora³¹: hasta tal punto considera la fecha de nacimiento un elemento fundamental de la inscripción sepulcral.

20.- J. Matute, *Hijos de Sevilla*, p.101, que presenta *sine* en lugar de *nisi* que corrigió Juan Gil.

21.- En la de F.Pacheco a Felipe II (en F.J.Collado, *op. cit.*, pp.92-95).

22.- En el epitafio de Bernabé Caro.

23.- FERE y CIRCITER emplea A. de Riquelme y Quirós, de quien hablaré más tarde, en dos epitafios transcritos por J. Matute, *Hijos de Sevilla*, p.192.

24.- En el epitafio de Juan Caro.

25.- Cf. F.Cervantes, *México en 1554 y título imperial* (México 1978), p.203; J. Matute, *Hijos de Sevilla*, p. 137 (m.1681), compuesta por Nicolás Antonio; t.II, p. 27 (m.1684); t.II, p. 147 (m.1581); t.I, p. 129 (m.1678), *Adiciones*, p.7 (m.1603).

26.- En J. Matute, *Hijos de Sevilla*, t.II, p.272 (m.1704); t.II, p. 41 (de Riquelme); t.I, pp.25 y 49; *Adiciones*, pp.12-13.

27.- ANNIS *tot* TRANSACTIS en J. Matute, *Hijos de Sevilla*, p.196; AETATIS INGRESSVS ANNVM...en J. Matute, *Adiciones*, p.5 (de Riquelme), etc.

28.- Cf. J. Matute, *Hijos de Sevilla*, pp. 272 y 277-8.

29.- Cf. J. Matute, *Hijos de Sevilla*, pp. 25, 192, 321, t.II, p. 41; *Adiciones*, p.47.

30.- Cf. J. Matute, *Hijos de Sevilla*, pp. 428 y 49; *Adiciones*, p.5.

31.- Cf. J. Matute, *Hijos de Sevilla*, t.II, p. 78.

d) El día de la muerte, de mayor importancia para la mentalidad cristiana que para la antigua, suele ir precedido de la forma clásica OBIIT u otras expresiones diversas. El año, una vez abandonado ya el sistema de la era hispana, se cuenta obviamente a partir del nacimiento de Cristo mediante fórmulas como ANNO A CHRISTO NATO, ANNO DOMINI y ANNO XPI³²; ANNO o ANNO SALVTIS³³, A SACRATISSIMO PARTV VIRGINEO, cuando crece el fervor mariano a partir del siglo XVII³⁴, etc. Aquellas que incluyen el día del mes lo hacen frecuentemente por referencia a las calendas, nonas e idus³⁵, especialmente las de expresión más clásica y cuidada, si bien otras muchas recurren a fórmulas diversas³⁶, aunque raramente al nombre cristiano de los días de la semana, como SABBATHO o FER[IA] V, o al santoral³⁷.

e) Entre las fórmulas de deposición que hacen referencia al sepulcro encontramos las más tradicionales HIC SITVS EST³⁸ e HIC IACET o IACET HIC³⁹, junto a otras diversas como HAEC BREVIS CAPITVRNA⁴⁰, SVB HOC MARMOREO MONVMENTO REQVIESCIT⁴¹, IACET SVB MARMORE⁴², HOC CONDITVS EST SEPVLCHRO, HVIC SVBEST, BVSTO RECONDITVR ISTO, HOC BREVI TVMVLO RECONDITVR, SAXO SVB ISTO IACET⁴³, etc., que con tal de reproducir la expresión y léxico de las inscripciones antiguas no temen caer en algún anacronismo, pues ni *bustum* puede referirse ya a la pira funeraria, ni tampoco *urna* alude a una incineración.

-
- 32.- Cf.F. Cervantes, *México*, p.203; F.Pacheco, *Libro*, pp.59 y 103; J. Matute, *Adiciones*, pp.12-13, y el epitafio de Juan Caro.
- 33.- La primera en F. Pacheco, *Libro*, p.65; la segunda en J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p.250 (m.1640), p.129 (m.1678); p.278 (m.1655), t.II, p.27; *Adiciones*, p.7 (m.1603).
- 34.- Cf. J. Matute, *Hijos de Sevilla*, p.74 (m.1702).
- 35.- Cf. J.A.I. Gracias, *Inscripções e epitaphios* (Nova Goa 1890), p.4, n.3, al padre Esteban Gamma en la iglesia de S.Lorenzo de Agaaim, con tres dísticos latinos precediendo a la fórmula *Obiit kal.jan.1650*; F.Cervantes, *México*, p.203; F. Pacheco, *Libro*, p.65 (m.1588). J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p.61 (m.1568); J.Matute, *Hijos de Sevilla*, t.II, p. 259 (m.1603).
- 36.- *tot* DIE DECEMBRIS ANNI DOMINI *tot* en J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p.137; DIE *tot* MENSIS OCTOBRIS ANNI *tot* en J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p.127; 20 OCTOB.1689 en J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p. 259; ANNO *tot* MENSE JVNII DIE II en J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p. 217.
- 37.- Las primeras por Riquelme (en J.Matute, *Adiciones*, pp. 5 y 88). Por referencia al santoral, tras la fórmula antigua, en uno del poeta del seiscientos Huarte Núñez de Acosta (en L.Charlo, *Autores y obras latinas en el Cádiz del XVII*, en prensa, y "Dos epitafios manieristas" *Excerpta Philologica II*, en prensa).
- 38.- Cf. J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p. 266; el epitafio de Bernabé Caro; F.Pacheco, *Libro*, pp.103 y 387.
- 39.- Cf. J.Matute, *Hijos de Sevilla*, t.II, p. 147 (m.1581), y t.I, p.277 respectivamente.
- 40.- Cf. J.Matute, *Hijos de Sevilla*, t.II, p. 265, dirigido a Pedro Ponce de León (m.1573).
- 41.- Cf. J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p. 129 (m.1678).
- 42.- Cf. J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p. 340 (m.1709). SVB HOC MARMORE IACET en una de Riquelme (J.Matute, *Adiciones*, p.7).
- 43.- Cf. respectivamente F. Pacheco, *Libro*, pp.132, 59 y 196; F. Cervantes, *México*, p.203; J.Matute, *Adiciones*, pp.30-1.

f) Como en los periodos de florecimiento literario de la Edad Media, en no pocas inscripciones latinas renacentistas se recupera la costumbre antigua de escribir el nombre del dedicante, generalmente los hermanos⁴⁴, hijo⁴⁵ o hija⁴⁶, primo⁴⁷, yerno⁴⁸, sobrino⁴⁹, amigos⁵⁰, el pueblo⁵¹, los albaceas testamentarios, las autoridades y personas principales de una ciudad en el caso de los túmulos regios, etc., quienes de ese modo se reservan para sí un puesto de honor en el sepulcro. Entre las fórmulas de dedicación aparecen no pocas veces expresiones clásicas del tipo MOER<rentes> POS<uerunt>; B<ene> M<erenti> FF<ecerunt>⁵².

Hay asimismo ocasiones en la que el muerto en vida se ocupa de redactar su propio epitafio, como Santaella o Hernando Colón⁵³, claro síntoma de la obsesión por la muerte que caracteriza la espiritualidad de toda esta época, y especialmente la de la Contrarreforma⁵⁴: HOCEPITAPHIVM IPSE D.D. HIERONIMVS IOSEPHVS DE VALLE DVM VITAM AGERET DE DISCESSV STVDIOSE COGITANS SIBI PRAEVENIT ET CONSCRIPSIT.

g) También se indican a veces, conforme a la norma antigua, las condiciones en que la tumba fue construida: P<ecunia> S<ua>; PIETATIS ERGO BENEFACTORI B.M. DE SVA FECIT⁵⁵, pudiendo añadir otros posibles destinatarios del sepulcro, debido al carácter de panteón familiar de numerosos sepulcros renacentistas: HOC SECVMM COMMVNE SEPVLCRVM PARAVIT CVRAVIT, o bien excluirlos expresamente: SEPVLTVRAE LOCVM DEINCEPS INTACTVM SVO EDICTO VOLVIT, o la fórmula clásica MONVMENTVM QVOD HEREDES NON SEQVATVR⁵⁶.

-
- 44.- Los ya mencionados de Bernabé Caro y del cardenal Hurtado de Mendoza, de Francisco Peraza (en F.Pacheco, *Libro*, p.333), etc.
- 45.- Cf. el epitafio de Pedro Mejía; J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p.27, y el que Huarte Núñez de Acosta compuso para el padre -y el hijo- del Duque de Alcalá por encargo de éste (en L.Charlo, *op.cit.*).
- 46.- Como el de Juana Sobrarias a su padre, el humanista alcañizano Juan Sobrarias (m.22-4-1528), epitafio sepulcral en dos dísticos (cf. J.M. Maestre, *El humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios de latín renacentista*, Cádiz 1990, p.476).
- 47.- Cf. J. Matute, *Hijos de Sevilla*, p. 259 (m.1603).
- 48.- Así el largo epitafio de Francisco Ximénez Guillén a Bartolomé Hidalgo de Agüero que figura en el *Thesoro de la verdadera cirugía* (Sevilla 1604) de este último.
- 49.- Cf. J.Matute, *Adiciones*, p.75.
- 50.- Cf. J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p. 217.
- 51.- Cf. J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p. 329.
- 52.- En los epitafios de Pedro Mejía, y en J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p.350 (m.1614).
- 53.- Cf.J.Hazañas, *Maese Rodrigo (1444-1509)*, Sevilla 1909, p.111; Consuelo Varela, «La obra poética de Hernando Colón», *Anuario de Estudios Americanos XL* (1983), pp.185-201.
- 54.- Cf. J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p.341.
- 55.- En los epitafios de Juan Caro y en el que transcribe J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p.249 (m.1640).
- 56.- Cf. respectivamente J. Matute, *Hijos de Sevilla*, t.II, p.27 (m.1684), t.I, p.350 (m.1614); F.Pacheco, *Libro*, p.387.

OTROS INGREDIENTES

1. Alguna imprecación dirigida a la Muerte, las Parcas o el Destino⁵⁷, lo que, frente a la actitud cristiana ante el más allá⁵⁸, refleja más bien la mentalidad antigua⁵⁹, si bien en la Edad Moderna es mucho más usual el tono consolatorio, fundado alguna vez en la fama que ha adquirido el difunto⁶⁰ y, sobre todo, en su segura morada entre los bienaventurados del cielo⁶¹. La alusión al personaje de la Muerte constituye un claro signo de la obsesión que siente ante ella el hombre barroco, como lo prueba el que aparezca preferentemente durante el siglo XVII y primer tercio del XVIII. El epitafio representa sin embargo un triunfo sobre ella a través de la afirmación personal, la manifestación de un poder social y la continuidad familiar.

2. Generalmente conservan el responso cristiano medieval *Requiescat In Pace*⁶², en lugar de la fórmula *Sibi Terra Locus*, debido a las circunstancias históricas y religiosas que impedían la plena recuperación de las formas del epitafio antiguo. Así, Rodrigo Caro emplea la fórmula R.I.P. en las inscripciones destinadas a los sepulcros de su hermano y de su tío, a diferencia de la inscripción ficticia y literaria que incluyó en los *Días geniales* como hallada en una piedra antigua, que presenta la fórmula clásica S.T.T.L.⁶³, tenida por pagana y que sólo atiende a la preocupación por el cuerpo, ya que la interpretaba como que

«pedían los gentiles a sus dioses que les fuese la tierra liviana, y éste era el responso que les decían; y pedían a los caminantes que por allí cerca de sus sepulturas pasaban que les dijeren los mismo, entendiendo que las almas, a quien llamaban *Manes*, andaban por allí por las sepulturas.»⁶⁴

Otras fórmulas de responso que encontramos en los epitafios hispanos son *IN PACE SIT LOCUS EIVS; ERGO ANIMA ILLIVS TRANQVILLA IN PACE REQVIESCAT*, de clara espiritualidad cristiana⁶⁵, y otros deseos del tenor de *NESTORIS, O VTINAM, VINCERET ILLE DIES*⁶⁶.

57.- Como en un dístico *ad Parcas* de F.Cervantes en *México*, p.205; en algunas de Riquelme (en J.Matute, *Hijos de Sevilla*, t.II, pp.78 y 41 y *Adiciones*, p.5) y en el epitafio de Bernabé Caro.

58.- Cf. J. S. Northcote, *Epitaphs of the Catacombs; or Christian inscriptions in Rome during the first four centuries* (Londres 1878), p.117.

59.- Cf. R. Alexander, *Themes in Greek and Latin epitaphs* (Urbana 1942), pp.53-58.

60.- Cf. J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p. 249: *INTERITVS EXPERS, NOMEN VBIQVE VIGET*; J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p.217; t.II, p.78 y t.I, p.428 (de Riquelme).

61.- *EXPECTAT IVDICEM, A QVO EST IMMORTALITATE DONANDVS* (J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p.268); *COELO REDDIDIT* (J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p.350).

62.- Cf. J.Matute, *Hijos de Sevilla*, pp. 129 (m.1678), 266, 222, 350, 385 y el epitafio de Bernabé Caro.

63.- No se trata sin embargo de una falsificación, como prueban J.-P. Etienvre y C. Domergue: «A propos d'une inscription des *Días geniales* de Rodrigo Caro: mystification ou fantasie d'humaniste?» *Melanges de la Casa de Velázquez*, VII (1971), pp. 381-395.

64.- En R.Caro, *Memorial de Utrera*, en *Obras de Rodrigo Caro* (Sevilla 1883) I, p.72.

65.- Cf. K. H.Krämer, *Die frühchristlichen Grabinschriften Triers: Untersuchungen zu Formular, Chronologie, Paläographie und Fundort, mit einem epigraphischen Nachtrag*, Mainz 1974, p.119.

66.- Cf. J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p. 268 (m.1692) por un jesuita; p. 217 y p. 216.

Por más que en el Renacimiento encontremos algunas manifestaciones de ateísmo y paganismo, las expresiones de duda o negación del más allá, que no son extrañas en las inscripciones antiguas⁶⁷, resultan sin embargo impensables en esta época, si bien la confianza en la resurrección y el disfrute de las bienaventuranzas celestiales merced a la misericordia y gracia divinas va dejando paso a un silencio sobre la vida ultraterrena a medida que la evolución de las ideas religiosas hace prevalecer la idea del purgatorio y del severo juicio divino de las obras humanas.

3. Unido al ruego por la paz del muerto hallamos en ocasiones el tópico antiguo de la invocación al viandante⁶⁸, al que se pide ahora, como en la Edad Media, una oración por el difunto: MIHI DICIS 'AVE', PIE DEFVNCTO BENE PRECARE, PETITE PRO EO, FVNDE PRECES, la más medieval ORATE PRO, BENE MERENTIBVS BENE PRECARE⁶⁹, etc. Se remonta asimismo a la Antigüedad el diálogo que el muerto entabla en ocasiones con un supuesto viandante⁷⁰.

4. Además de los verbos OBIIT, PERIIT o MORITVR, y algunas expresiones de cuño clásico como ACERBO FVNERE RAPTO⁷¹, encontramos a menudo otras que aluden a la muerte sin mencionarla expresamente, o que proclaman incluso el triunfo sobre la misma gracias a la inmortalidad del alma: E VITA MIGRAVIT, AD DEVM MIGRAVIT, ABREPTO, OSSA RELIQVIT, SVPREMVM CLAVSIT DIEM, E VIVIS SVBLATIS, VIVERE DESIIT, DEPOSITA MORTALITATE, EXCESSERE VITA, CECIDIT, DECESSIT, FATO CONCESSIT⁷², y otras muchas.

Rara vez encontramos expresa la causa de fallecimiento, como en algunas que compuso Antonio de Riquelme: PARALISI o REPENTINO EXITV CORREPTVS⁷³ o en la del obispo de Guadix, muerto en 1751 de una afección cardíaca⁷⁴.

67.- Cf. Albert Bertrand Purdie, *Latin verse inscriptions* (Londres 1935), pp.32-39.

68.- VIATOR..., y la tradicional SISTE VIATOR, en J.Matute, *Hijos de Sevilla*, pp.249 (m.1640), p.216 (m.1685) y *Adiciones*, pp.53-54 y 91-93 (m.1734); SISTERE QVI RENVAS, SISTAS PAVLISPER OPORTET y HOSPESES en *Hijos de Sevilla*, pp. 428 y 80 (ambas de Riquelme); O FRATRIS DOLORI ADDE TVVM, HOSPESES, SI AMBOS AMASTI en el de Bernabé Caro.

69.- El primero en el último verso de los cuatro dísticos del epitafio que para su propia tumba compuso Hernando Colón, quien también pide un saludo para su padre; los restantes en J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p.259 (m.1689); t.II, p. 272; t.I, p. 217; *Adiciones*, pp.30-1 y 53-54.

70.- Cf. J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p.101; J. Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística*, 3 tomos (Sevilla 1889), pp.362-363. Los encontramos asimismo en otras inscripciones europeas, como en el *epitaphium in quo ipse loquitur viatorem*, dedicado a Philip Sidney por la Universidad de Cambridge, en *Elegies for Sir Philip Sidney (1587)*: facsimile reproductions with an introduction by A.J. Colaianne and W.L. Godshalk, Delmar (N.Y.) 1980, p.10 de los *Epitaphia in mortem nobilissimi et fortissimi viri D. Philippi Sidneji*.

71.- En el epitafio de Bernabé Caro: *funere mersit acerbo* se halla en VERG.*Aen.*6,429 y 11,28; *funere rapta* en OV.*trist.*1,7,38; 3,14,20 y *met.*6,430.

72.- Cf. respectivamente J.Matute, *Hijos de Sevilla*, pp. 74 (m.1702), 259, 222, 266 (m.1681), 217 (m.1685), t.II, p.27 (m.1684), t.I, pp.268, 196 (m.1677); la inscripción de Pedro Mejía; F. Pacheco, *Libro*, p.196; J.Matute, *Adiciones*, p.5 y J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p.249.

73.- En J.Matute, *Hijos de Sevilla*, pp.80 y 25.

74.- En J.Matute, *Anales eclesiásticos y seculares de... Sevilla* (Sevilla 1887) t.II, pp.101-102.

5. Especialmente característicos de la inscripción renacentista y barroca son los elogios encendidos⁷⁵, tan raros en las primeras inscripciones medievales como en las de estos últimos siglos nuestros⁷⁶. Constituyen por el contrario una excepción a la máxima de que *de mortuis nil nisi bonum* los diez epitafios que ofrece el alcañizano Domingo Andrés a Pedro Hervás (m. 1605), quien era el encargado en vida de cobrar los diezmos, para que escoja uno de ellos, en los que el tono laudatorio es muy débil, y resulta mucho más evidente la intención del poeta de comparar con cierta mofa su miserable condición al ser pasto de los gusanos con las riquezas que tenía en sus manos como recaudador⁷⁷. Estos elogios aparecen en ocasiones junto a lamentos y muestras de dolor⁷⁸ y afecto, como en el epitafio que compuso el mismo Andrés a su hija primogénita, muerta en 1564 con 4 años⁷⁹, en el que escribió Rodrigo Caro para el de un hermano suyo 22 años menor que él⁸⁰, o en el de una mujer a su CONSOBRINO CARISSIMO⁸¹.

CLASICISMO DE LA EXPRESIÓN: INGREDIENTES RETÓRICOS Y EPIGRÁFICOS

La lengua de las inscripciones más genuinamente renacentistas se caracteriza por una expresión elegante y cuidada, fiel tanto al vocabulario como a la sintaxis del latín clásico, con frecuentes construcciones paralelas de dos, tres, cuatro y más miembros⁸², o en quiasmo⁸³, periodos bimembres y trimembres⁸⁴, y todo tipo de figuras retóricas y poéticas, especialmente exclamaciones⁸⁵, juegos de

75.- Cf., entre tantos otros, los diversos elogios en verso y prosa de F.Cervantes al emperador Carlos V, *México en 1554 y túmulo imperial* (México 1978), pp.189-211; F. Pacheco, *Libro*, p.161.

76.- Cf. J. del Hoyo, «Herencia e innovación», p.327.

77.- Cf. J. M. Maestre, «*Poesías varias*» del alcañizano Domingo Andrés (Teruel 1987), pp.114-117. Sobre los veintidós epigramas de Domingo Andrés véase en estas mismas *Actas* la comunicación de A.González Oviés, "Tópica fúnebre en la poesía de Domingo Andrés".

78.- Cf. F.Pacheco, *Libro*, pp.59, 65 y 196; J. Matute, *Adiciones*, pp.53-54 y 84.

79.- *Ei mihi, uel uita filia cara magis!* en J. M. Maestre Maestre, *Poesías Varias*, p.112.

80.- FRATRI CARISSIMO HEV!, ANTE DIEM...ACERBO FVNERE RAPTO.

81.- Cf. J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p. 259 (m.1603).

82.- Así, Caro escribe PIE VIXIT PIVS OBIIT, en el de Juan Caro; NVPER SPECVLANTI NVNC...INTVENTI, en el de Montano. En el supuesto epitafio de Diocles compuesto por el propio Caro: POPVLO ADCLAMANTE VICTOR, EODEM MOERENTE FATO VICTVS. En F. Pacheco, *Libro*, p.169: SI AD...PARVM VIXISTI. SI AD...SATIS VIXISTI. SI AD...DIV VIXISTI. SI AD...SEMPER VICTVRVS ES. Caro escribe: A MAIORIBVS REFERENS VIVVS EXCOLVIT, MORIENS POSTERIS COLEND A RELIQVIT, en el de Juan Caro; CIVIBVS...OMNIQVE PATRIA BENE MERITISSIMO, CIVIVMQVE ET PATRIAE SVMMO MOERORE EXTINCTO en el de Bernabé.

83.- DAT FRATER FRATRI QVOD DARE, en el de Bernabé Caro.

84.- Bimembración en J.Matute, *Hijos de Sevilla*, t.II, pp.27, 272 y 42, t.I, pp.129, 216, 277-278 (en la que se pudo inspirar Caro), 329, 350; trimembración, *ibid.* pp.147 y 216.

85.- HEV!; O FRATRIS DOLORI ADDE TVVM, HOSPES! en el de Bernabé Caro; VALE ANIMA!, VALE SOLATIVM! en el de Diocles.

palabras⁸⁶, apóstrofes e imprecaciones, políptotes⁸⁷, homoioteleutos⁸⁸, paradojas⁸⁹ y antítesis⁹⁰, reiteraciones⁹¹ y otras figuras, en mayor número que en el estilo oratorio pero menos que en poesía.

Muchas de estas inscripciones tienen como modelo directo las procedentes de la Antigüedad, especialmente las que compusieron humanistas aficionados a la epigrafía, ya sea que las conocieran a través de recientes hallazgos arqueológicos o por colecciones impresas.

Así, el erudito y poeta Benito Arias Montano poseía en su casa sevillana de Miraflores un amplio museo de inscripciones antiguas⁹², que le pudieron servir de modelo para algunos de los epitafios que él mismo compuso, como el de Pedro de Villegas Marmolejo en 1597, que presenta algunas de las fórmulas y abreviaturas propias de la Antigüedad⁹³.

Uno de sus amigos, el canónigo Francisco Pacheco, quien a partir «de inscripciones de piedras antiguas que él vio», trató sobre los edificios antiguos de Sevilla⁹⁴, fue durante la segunda mitad del siglo XVI el principal autor de inscripciones en esta ciudad, compuestas generalmente para edificios monumentales y obras de arquitectura efímera. Entre los epitafios que compuso figuran los que adornaron los túmulos que levantó Sevilla en 1580 a la reina Ana de Austria, y diez años después a su esposo Felipe II, a cuya muerte «hizieronle suntuosísimas exequias en todo el reino, i esta ciudad le levantó un grandioso túmulo, cuya admirable fábrica pudo competir con las que celebra la Antigüedad, donde fueron puestos en varias composiciones eccelentes elogios»⁹⁵. Tanto estos epitafios de carácter

- 86.- En J. Matute, *Hijos de Sevilla*, p. 266: CVM NIL IAM DANDVM SVPERESSET, OSSA RELIQVIT; *Adiciones*, pp.12-13: CONDIDIT HOC VIVENS, CONDITVR HIC MORIENS. También los emplea Caro en los de sus parientes: CARVS FRATRI CARISSIMO; CARVS CARO.
- 87.- En los de Caro a Diocles (VICTOR...FATO...VICTVS), a su hermano (DAT FRATER FRATRI QVOD DARE; CIVIBVS...CIVIVM; PATRIA PATRIAE), y a Juan Caro (PIE VIXIT PIVS OBIIT).
- 88.- En los de Caro a Bernabé (CASTISSIMO PISSIMO), Diocles (POPVLO ADCLAMANTE EODEM MOERENTE), Juan Caro (FIDEM PIETATEM AMOREM; COLLAPSVM...FVLCIENDVM; REFERENS...MORIENS; VIXIT...OBIIT; EXCOLVIT...RELIQVIT); Montano (SPECVLANTI... INTVENTI; DISCIPLINARVM LINGVARVM).
- 89.- MORTVVS LOQVITVR SEPVLTVS CLAMITAT en J. Matute, *Hijos de Sevilla*, p. 340.
- 90.- J. Matute, *Hijos de Sevilla*, p. 129: VIXIT BENE ET MORIENS OPTIME; p.277: VIVENS...MORIENS; p. 329: RELIGIONE ERGA DEVM BENEFICENTIA ADVERSVS HOMINES; p.370: VIXIT MORITVRVS ET SEMPER VICTVRVS; en el de Juan Caro VIVVS-MORIENS; en el de Diocles VICTOR-VICTVS.
- 91.- Cf. F. Pacheco, *Libro*, pp.59, 196, 340; J. Matute, *Hijos de Sevilla*, pp. 216 y 277.
- 92.- Cf. R. Caro, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, Sevilla 1634 (facsim. 1982), fol.142 r°.
- 93.- MOER.POS.; ANNOR.; PISS.; ID. IANVAR; CAL.SEXTIL. (cf. F. Arana de Varflora, *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes o dignidad* (Sevilla 1791), p.74; J. Gestoso, *Sevilla*, t.I, p.244).
- 94.- Hablando del Capitolio de Sevilla escribe P. Espinosa de los Monteros en su *Historia de Sevilla* (Sevilla 1627), fols.22 v°-24 r°, que «sólo afirma el averlo avido el Licenciado Francisco Pacheco, canónigo que fue desta Santa Iglesia, en un papel o discurso que hizo en razón destes edificios, que lo sacó de inscripciones de piedras antiguas que él vio.»
- 95.- Cf. F. Pacheco, *Libro*, p.305. Sobre «Los epigramas latinos del túmulo de Felipe II en Sevilla», véase el artículo de B. Pozuelo en *Habis* 22 (1991), pp. 417-435.

ornamental como los que quedaron en una hoja de papel⁹⁶, aunque no estén destinados a un sepulcro real, están compuestos asimismo de acuerdo con la misma técnica que las inscripciones antiguas, y utilizan idénticos procedimientos formales, como sucedió igualmente en otras épocas⁹⁷.

Francisco de Medina, amigo también de Pacheco, hizo muchas inscripciones⁹⁸, epigramas a amigos suyos⁹⁹, a pinturas, a túmulos reales¹⁰⁰, y un artificioso epitafio a su sepultura nueve años antes de su muerte, para los que posiblemente aprovechó las fórmulas de las inscripciones del «riquísimo museo de rara librería y cosas nunca vistas de la Antigüedad y nuestros días» que poseía en su propia casa¹⁰¹.

Discípulo de Medina fue Rodrigo Caro, padre de los arqueólogos hispanos, quien siguiendo un riguroso método científico, estudió centenares de inscripciones de la Bética, y que compuso asimismo varios epitafios latinos y otras inscripciones originales, inspiradas en las inscripciones tanto antiguas como modernas que él mismo había visto o bien conocido gracias a las *Inscriptiones antiquae totius orbis romani* (Heidelberg, 1602-1603) recopiladas por Janus Gruterus, y el libro *De funeribus Romanorum* (1605) de J. Kirchmann, obras que poseía en su biblioteca¹⁰².

Uno de los rasgos más característicos de las inscripciones de autores de epitafios expertos en epigrafía lo constituye la presencia de un mayor número de abreviaturas, además de las habituales de la consagración o el responso final, tomadas de las inscripciones antiguas, tales como F<iilius>, F<aciendum> C<urauerunt> (en vez de la correspondiente expresión medieval FIERI IVSSERVNT), D<euotus> N<umini> M<aiestati> Q<ue> E<cius>, L<ibens> M<erito> DD<edicauerunt>, Q<uod> B<onum> F<austum> Q<ue> S<it>, B<ene> M<erenti>, P<osuit>, P<ro> M<eritis>, F<ecit>, V<ixit> A<nno> P<lus> M<inus>, AE<de>, V<iro> C<larissimo>, P<ecunia> S<ua>, etc.¹⁰³

96.- Cf. F.J. Collado, *Descripción del túmulo*, pp.92-95.

97.- Cf. J.G. Montes Cala, «Tipología y técnica literaria en el epigrama fúnebre helenístico», *Excerpta Philologica Antonio Holgado Redondo Sacra* 1.2 (1991), p.502.

98.- F.Pacheco (*Libro*, p.333) le atribuye la de Francisco Peraza encontrada entre sus papeles (aunque aparece dedicada por un hermano del difunto), que recoge algunas fórmulas y motivos propios del epitafio sepulcral en una elegante expresión.

99.- Entre otros, se conserva (cf. F.Pacheco, *Libro*, p.188) un elogio suyo rematado por cuatro dísticos ofrecido y dedicado (D.D.) a su íntimo amigo Cristóbal de Moxquera, discípulo como él de Mal Lara.

100.- Fue autor, junto con Juan de Robles, de las inscripciones del túmulo erigido en las exequias que se hicieron en Sevilla por la muerte en 1611 de la reina Margarita de Austria (cf.F.de Borja Palomo, «Introducción» a la *Descripción del túmulo y relación de las exequias* de F.J. Collado, p. XXVI, y V. Pérez Escolano, «Los túmulos de Felipe II y de Margarita de Austria en la catedral de Sevilla», *Archivo Hispalense* 185 (1977), pp.149-176). Un antiguo ejemplar impreso de dicha relación se encuentra en la Biblioteca del Seminario de Arte de la Universidad de Sevilla.

101.- Cf. F.Pacheco, *Libro*, p. 141.

102.- Cf. J.P. Etienvre, «Libros y lecturas de Rodrigo Caro», núms.60 y 101, en *Cuadernos bibliográficos*, CSIC, Madrid, 1978. Estas dos inscripciones corresponden a *CIL* XIV,2.884 y *CIL* IX,1.973.

103.- Todas éstas aparecen en las inscripciones de Rodrigo Caro. En J.Matute, *Hijos de Sevilla*, pp. 340 y 350 aparece también B.M.F. (F.).

Estos autores no sólo toman fórmulas y expresiones de las inscripciones antiguas, sino también de las de su propio tiempo, como hizo Caro a partir de inscripciones del licenciado Pacheco¹⁰⁴ y de los epitafios de su maestro Francisco Medina, de Pedro Mejía, Pablo de Céspedes y fray Juan de la Cruz, composiciones que él conoció¹⁰⁵. El aparato de fuentes y *loca similia* que acompaña mi propia edición de las inscripciones de Rodrigo Caro, constituye en este sentido un primer modelo para la edición de inscripciones renacentistas.

CERTÁMENES Y COLECCIONES

Prueba de la afición propia de la época por las inscripciones antiguas lo constituye el que, al igual que en Italia, en algunas justas y fiestas literarias, junto a los certámenes de géneros tradicionales, como el poema épico o el epigrama, encontremos el de «inscripción o dedicación con palabras compendiosas, breves y graves...en lengua latina, y que lleve olor y gusto de las antiguas inscripciones»¹⁰⁶. Una muestra más de este común gusto europeo nos ha llegado en las relaciones conservadas de los túmulos y cenotafios que, a la muerte de reyes y emperadores y otros grandes señores, levantaban en su honor las principales ciudades a uno y otro lado del Océano¹⁰⁷.

A finales del s. XVII, Antonio Riquelme de Quirós (1640-1704), además de algunas inscripciones que fueron grabadas en sepulcros¹⁰⁸, compuso toda una obra titulada *Cenotaphiologium Hispanum*¹⁰⁹, colección de 230 inscripciones funerarias de unas once o doce líneas seguidas de tres dísticos en alabanza de personajes ilustres, esquema que constituye de hecho uno de los modelos más estereotipados de inscripción sepulcral durante estos siglos. En sus inscripciones literarias sin destino epigráfico, generalmente en memoria de personalidades de siglos pasados, encontramos adaptada con naturalidad la inspiración clásica de la forma y expresión a la mentalidad y espiritualidad cristiana de la época.

104.- Cf. R. Caro, *Antigüedades*, fols.54 vº y 50 vº - 51 vº; J.F.Alcina, «Aproximación a la poesía latina del canónigo Francisco Pacheco», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXVI (1975-1976), pp.211-263 y B. Pozuelo Calero, *El Licenciado Francisco Pacheco*, Sevilla 1993. Moreno de Vilches le envió a Caro otras inscripciones de Pacheco para que las tradujera a ruegos del pintor Francisco Pacheco, sobrino del canónigo (*Biblioteca Colombina de Sevilla*, en adelante *BCS*, Ms. 83-7-25, fol. 310, carta de Antonio Moreno a Caro desde Sevilla del día 10 de Noviembre de 1621).

105.- Estos cuatro epitafios aparecen en el *Libro* de su amigo y condiscípulo el pintor Pacheco, obra en la que figuran otros muchos epitafios renacentistas de personajes ilustres, como los de los maestros fray Juan Bernal (p.59), fray Luis de Granada (p.65), fray Fernando Suárez (p.210) y fray Agustín Núñez Delgadillo (p.196), del racionero Francisco de Peraza (p.333), del licenciado Fernando de Mata (p.383), etc.

106.- Cf. F.Luque Fajardo, *Relación de las fiestas de la cofradía de sacerdotes de San Pedro ad Vincula celebradas en su parroquial iglesia de Sevilla a la Purísima Concepción* (Sevilla 1616), p.64.

107.- Cf.F.Cervantes de Salazar, *México en 1554*, pp.173-212.

108.- Así la de D. Martín Vázquez Siruela recogida por J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p.80.

109.- De esta obra, concluida en 1700, que estuvo en la Academia de Buenas Letras de Sevilla (cf. J.Matute, *Hijos de Sevilla*, pp. 78-81), se conserva una copia de 1745 en la *BCS*, Ms. 84-4-29.

Si bien nos interesan estas composiciones literarias no grabadas de hecho en un sepulcro, he excluido del presente estudio las numerosas falsificaciones de inscripciones antiguas que, por diversos motivos, se produjeron desde el Renacimiento, aunque igualmente fueron posibles merced al dominio de la técnica de composición de epitafios conforme a la norma clásica y al nacimiento del interés arqueológico por las inscripciones antiguas¹¹⁰.

EL EPITAFIO EN VERSO

Uno de los elementos característicos de las inscripciones sepulcrales al que aún no he hecho referencia lo constituyen las sentencias breves, principalmente en dísticos elegiacos, que en ocasiones se ponen en boca del difunto como advertencia al lector sobre el más allá¹¹¹: TVQVE MEMENTO MORI¹¹², DISCITE MORTALES¹¹³. El motivo llega hasta nuestros tiempos, aunque en ocasiones en un tono menos grave, como en el epitafio de J.F. Daviec en 1869¹¹⁴:

Iam certo scio, suspicatus olim,
id quod cuncta docent, iocum esse vitam.

Al igual que ocurrió durante el florecimiento literario de la época imperial romana y de la literatura cristiana de los siglos IV, IX y XII¹¹⁵, con el Renacimiento de las letras latinas del siglo XVI volvió a ponerse de moda el rematar las inscripciones sepulcrales con unos versos, generalmente dísticos elegiacos o hexámetros; con todo hay autores que, conforme a la diversidad de metros que encontramos en la Antigüedad grecolatina¹¹⁶, los componen también en endecasílabos falecios, como el alcañizano

110.- Sobre los falsos epigráficos véase, entre otra bibliografía, J. Godoy Alcántara, *Historia crítica de los falsos cronicones*, Madrid 1868; M. Mayer, «La técnica de producción de falsos epigráficos a través de algunos ejemplos de CIL II», *Excerpta Philologica Antonio Holgado Redondo Sacra I.2* (Cádiz, 1991), pp.491-500; M.P. Billanovich, «Falsi epigrafica», *Italia medioevale e umanistica* 10 (1967), pp.25-110.

111.- Cf. M. H. Hengstl, *Totenklage und Nachruf un der mittellateinische Literatur seit dem Ausgang der antike...* (Würzburg 1936), p.23.

112.- Cf. J. Matute, *Hijos de Sevilla*, p.217.

113.- Cf. J. Matute, *Hijos de Sevilla*, p.341; J.Hazañas, *Maese Rodrigo*, p.111.

114.- Cf. J. Werner, *Small Latin and less Greek. A small book of lighthearted English-Latin verse with just a sprinkling of the Attic salt of Greek, including nursery rhymes, limericks, epigrams, epitaphs—in fact, rhymes wise and unwise...*, Londres 1954.

115.- Cf. R.Cagnat, *Cours d'épigraphie latine* (Roma 1976), p.280; F.Grossi, *Trattato di epigrafia cristiana*, pp.260ss.; R.Favreau, *Les inscriptions médiévales*, p.25.

116.- Cf. *Griechische Vers-Inschriften*, ed. W.Peek, Berlín 1955; *Anthologia Latina, sive poesis Latinae supplementum*, II, 1-3: *Carmina Latina Epigraphica*, ed. F. Bücheler y L. Lommatzsch, Leipzig 1895-1930 (reed. Amsterdam 1964); reed. por D.R. Shackleton Bailey, Stuttgart 1982; S.Mariner, *Inscripciones hispanas en verso*, Barcelona 1952.

Pedro Ruiz de Moros¹¹⁷, o en una estrofa de hexámetros y dímetros yámbicos¹¹⁸. Conforme al uso de algunos de estos autores, en adelante reservo el término de epitafio para estos versos que rematan o constituyen por sí solos una inscripción funeraria, grabada o no, y dedicaré al análisis de estas composiciones poéticas las próximas páginas.

Resulta significativo del gusto renacentista por la forma del dístico en estas frases sentenciosas el que en 1509, al morir Rodrigo Fernández de Santaella, uno de los primeros humanistas hispanos, no se grabara en la inscripción de su tumba el humilde epitafio que él mismo había dispuesto en su testamento¹¹⁹, de espíritu y forma medieval:

QVI LEGIT, ORET
PIE PRO PECCATORE

sino un dístico más acorde con los nuevos gustos literarios italianizantes que el propio Santaella había contribuido a difundir¹²⁰:

DISCITE, MORTALES, CELESTIA QVERERE NOSTRA HEC:
IN CINERES TANDEM GLORIA TOTA REDIT¹²¹

Como en otras muchas inscripciones renacentistas, el epitafio presenta grafías fonéticas propias de la pronunciación de la época, como 'e' resultado del diptongo /ae/ monoptongado en *celestia*, *querere* y *hec*. Por supuesto el término *cineres*, anacrónico en su sentido propio, alude simplemente a los restos del cadáver inhumado, que también en castellano llamamos cenizas.

Antonio de Lebrija, que había sido compañero de Santaella en el Colegio de los Españoles en Bolonia, compuso por su parte algunos epitafios latinos en verso, como los destinados al sepulcro del duque y duquesa de Alba en cuatro dísticos cada uno, además de otros dos en cinco y un dísticos para el mismo duque, y un dístico a su propio epitafio, todos ellos impresos en Salamanca en 1491 entre sus poemas latinos, que próximamente van a ser editados por José María Maestre.

Además de los españoles que trajeron de Italia el gusto por las letras y la cultura antiguas, los humanistas italianos que ejercieron su magisterio en España contribuyeron igualmente al desarrollo del epitafio latino en verso conforme a los modelos de la Antigüedad. Así, el siciliano Lucio Flamínio, quien a comienzos del siglo XVI leyó sus lecciones en Sevilla y Salamanca, publicó un *Epigrammatum libellus* que incluye varios *epitaphia Romae inuenta et ab antiquis marmoribus transcripta*, y sin duda ejercitó en el cultivo de estos poemas a sus alumnos, como Pedro Núñez Delgado, que los compuso luego en honor del rey católico Fernando y del maestro Juan Trespuentes (m. 1513), prueba de que a

117.- En *Carmina*, pars II, ed. B. Kruczkiewicz, Cracovia, 1900, p.79 (son 21 versos al conde Juan Tarnovio).

118.- Este metro empleó Pedro Myrteo en un epitafio a Antonio de Lebrija que puede verse en las *Antigüedades*, fol. 120 r^o, de R. Caro.

119.- Cf. J. Hazañas, *Maese Rodrigo*, p.111.

120.- Cf. mi introducción a *Maese Rodrigo de Santaella y Antonio Carrión. Poesías (Sevilla 1504). Introducción, edición crítica, traducción, notas e índices*, Universidades de Sevilla y Cádiz (Sevilla 1991), pp.xiii-xxxiii.

121.- En J. Hazañas, *Maese Rodrigo*, p.111, con un error de imprenta en *querere*. En el Ms. 84-7-16 de la BCS, antes B^{4a} 4449...26, aparecen diversos errores, que transmiten también D.Ortiz de Zúñiga en sus *Anales*, año 1509, y B.J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos* (Madrid 1863-1889), t.IV, p.1.168.

comienzos de siglo el epitafio latino constituía ya en España un género poético más¹²². En el epitafio del rey católico, redactado en primera persona, recoge diversos motivos del epitafio sepulcral antiguo, como la indicación expresa -que no real- de que está encerrado en el túmulo hecho cenizas, la relación de sus gestas, su edad, y la invocación al viandante, utilizando para ello abundantes expresiones de los autores antiguos.

El epitafio constituye en efecto uno de los géneros poéticos más genuinamente renacentistas y más ampliamente cultivados por humanistas de toda Europa¹²³, quienes, al igual que en el resto de sus poemas latinos, recogen en ellos expresiones de los poetas clásicos -Virgilio, Ovidio, Marcial, Horacio¹²⁴ y también Ausonio y otros autores de diversas épocas- según una técnica compositiva similar a la de la poesía neolatina, enlazando en este sentido con los epitafios en verso de personas famosas de la Antigüedad recogidos en la *Anthologia Latina* y *Graeca*. Generalmente estos epitafios no eran compuestos para ser esculpidos en el sepulcro del personaje elogiado, como el epitafio a Garcilaso dado a conocer por Luisa López Grigera¹²⁵, cuyo carácter literario y retórico se manifiesta además en una serie de antítesis y figuras etimológicas.

Un carácter marcadamente literario tienen asimismo los numerosísimos epitafios en verso compuestos por Pedro Ruiz de Moros, la mayor parte de ellos dedicados a personajes polacos. Algunos de estos epitafios no guardan siquiera las proporciones mínimas para haber podido ser esculpidos en una losa sepulcral, al llegar a constar de más de medio centenar de versos, con lo que más bien constituyen poemas fúnebres de carácter laudatorio que obviamente recogen algunos motivos comunes con los epitafios¹²⁶. Por otro lado, Ruiz de Moros, como otros muchos poetas¹²⁷, compone en no pocos casos varios epitafios distintos a una misma persona: nueve a la reina Bárbara, diez al conde

122.- Cf. P. Núñez Delgado, *Epigrammata* (Sevilla 1537), fol.14 vº. También Cristóbal Núñez compuso en dísticos un *Epitaphium sepulchro Petri Nuñez Delgado* que incluyó en esta edición póstuma que él hizo de los poemas latinos de éste, de los que ha preparado una edición, traducción y estudio Francisco Vera en su Tesis Doctoral, Universidad de Cádiz, 1990. Sobre Delgado ofrezco algunos datos en mi «Aproximación a la poesía latina del Renacimiento en Sevilla», *Excerpta Philologica Antonio Holgado Redondo Sacra* 1.2 (1991), pp.573-575.

123.- Así, entre las obras de Policiano (*Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, Florencia 1867 -repr. Hildesheim-New York 1976-, pp.145-159 y 160-164), se encuentran algunos *epitaphia* e *inscriptiones uariae* en dísticos. También entre los epigramas de Pontano, Calcagnini y Marullo aparecen numerosos epitafios (cf. en estas mismas *Actas* el apartado que J. F. Alcina dedicó en su ponencia al epitafio).

124.- En F. Pacheco, *Libro*, p.210, de fray Pedro Suárez: *omnis tulit punctum quem cernis uita defunctum*.

125.- «Notas sobre las amistades italianas de Garcilaso: un nuevo manuscrito de Pietro Bembo», en *Homenaje a Eugenio Asencio* (Madrid 1988), pp.296 y 306. Los dos dísticos del epitafio figuran en una copia manuscrita que omite la primera palabra bisílaba del poema, tal vez *Olim* o *Garci*, y que Doña Luisa atribuye al célebre cardenal Bembo, autor también de numerosas inscripciones latinas.

126.- Véase sobre éstos la obra de E.Springer, *Studien zur humanistischen Epicediendichtung*, Viena 1955.

127.- También encontramos varias inscripciones dedicadas a una misma persona en J. Matute, *Hijos de Sevilla*, pp.136 y 249-250.

Juan Tarnovio y hasta 28 epitafios distintos a la reina Vladislai Jagellonida¹²⁸, variando en cada uno de ellos los motivos, el empleo de la primera o tercera persona y otros rasgos formales.

La misma finalidad honorífica tuvieron los epitafios de Huarte Núñez de Acosta, algunos en bicrosticos, tetracrosticos y pentacrosticos que pueden leerse hacia abajo o bien hacia arriba, *carmina figurata* y otros juegos de ingenio¹²⁹. Al igual que alguno de los compuestos por Núñez de Acosta, en no pocas ocasiones estos epitafios rematan las inscripciones esculpidas en los sepulcros de algunos personajes célebres de nuestro Renacimiento. Así ocurre en la lápida sepulcral del cronista de Carlos V, Pedro Mejía, que, bajo la dedicatoria fúnebre y el escudo de armas de su linaje (claro símbolo renacentista de identificación social), incluye un epitafio compuesto con los versos de cuatro composiciones de tres autores distintos¹³⁰. En ocasiones se grababan incluso larguísimas inscripciones en verso, como los once dísticos, seguidos de varias líneas en prosa, de la lápida colocada en una pared de la iglesia del Hospital del Cardenal en Sevilla¹³¹, así como en los impresionantes túmulos regios ya referidos, ilustrados con un sinnúmero de inscripciones y poemas latinos, algunos de ellos de una gran extensión¹³².

Tal como indican los preceptistas de la época¹³³, el epitafio constituye un subgénero literario del epigrama, debiéndose caracterizar por tanto desde un punto de vista formal por su concisión y agudeza final¹³⁴. El tema fúnebre está determinado por su destino real o teórico de ser inscrito en el sepulcro de un muerto. Es por ello que comparte algunos de los tópicos del epicedio o de la elegía funeraria, como lamentación, consolación y elogios, referidos mucho más brevemente que en la *laudatio* del discurso fúnebre. En estos epitafios en verso, mucho más que en la inscripción sepulcral, son frecuentes

128.- En *Carmina*, pp.34-36, 79-81 y 309-314 respectivamente.

129.- Cf. L.Charlo, *op.cit.* Similares artificios formales, que incluyen asimismo composiciones en forma de ara, ataúd, alas, pirámide o columna de Marte, figuran fuera de nuestras fronteras entre los epitafios que a la muerte de Philip Sidney en 1587 le dedicaron las universidades de Cambridge y Oxford.

130.- Sobre este epitafio preparo actualmente un artículo.

131.- J. Matute, *Adiciones*, pp. 12-13.

132.- El encomio al emperador de F.Cervantes en *México* (pp.203-204) consta de 53 versos, precedido de un largo epitafio en prosa, aunque el epitafio en verso de la página siguiente se atiene a una extensión de cuatro dísticos.

133.- Así, B.Bravo (*Liber de arte poetica*, 'De epitaphio', cap.26) define el epitafio como un epigrama fúnebre, y lo mismo escribió Escalígero.

134.- A modo de ejemplo, el epitafio de F.Cervantes a Carlos V en *México* (p.205), refiere en los siete primeros versos y el primer pie del último verso el poder del emperador y sus victorias, preguntando al final quién podría vencer a la muerte.

los juegos de palabras, especialmente con el apellido del difunto¹³⁵, así como todo tipo de figuras retóricas y poéticas, como antítesis¹³⁶, políptotes¹³⁷, reiteraciones¹³⁸, aliteraciones¹³⁹, etc.

Aunque la mayor parte de los elementos constitutivos de la inscripción sepulcral aparezcan también en el epitafio en verso, cuando éstos son grabados en un sepulcro lo son generalmente a continuación de un texto en prosa, en el que se expresa con mayor claridad el nombre del difunto así como su edad y la fecha de su muerte de acuerdo con las fórmulas tradicionales. Ello se debe a la propia tiranía del metro, en el que no siempre resulta fácil insertar los nombres propios y expresar claramente edades y fechas. Se reservan sin embargo para el epitafio los elementos de carácter más poético, como el elogio, las frases sentenciosas y la invocación al viandante, como en el de Delgado a Trespuentes:

At tibi, qui transis, ne sit grave, si quid amasti,
dicere: cum superis sit tibi parta quies,

y "quies es refrigerio, luz y paz, porque el purgatorio- donde el glosador supone ya al poeta- es un lugar de mucha calor, oscuridad e inquietud".

Prueba del extenso cultivo que alcanzó este género lo constituye el que también se celebraran en ocasiones certámenes literarios de epitafios. Así, el pintor Francisco Pacheco nos cuenta que al morir en 1611 fray Pedro de Valderrama, «como a varón insigne, se hicieron en honrosa competencia algunos epitafios, de que elegí éste, digno del ingenio de don Juan de Robles i Ribadeneira»¹⁴⁰.

LATÍN Y CASTELLANO

Hasta finales del siglo XVIII, a pesar de que el castellano había alcanzado su madurez como lengua literaria culta, la inscripción sepulcral, junto con el epitafio en verso, siguió siendo uno de los pocos géneros cultivados preferentemente en latín, que aún hasta nuestros días se ha venido empleando

135.- Aparecen en algunos de los siete epitafios que compuso el alcañizano Domingo Andrés al arzobispo de Zaragoza (m.1585) Andrés Santos (*sanctus*); en el de Delgado al túmulo del canónigo García Ibáñez de Mondragón (*de Monte Dracone*), en los de Riquelme, recogidos por Matute en sus obras, a Ronquillo (*rauca*) Maldonado (*bene donatum*) y Torre (*turris*); en el de Hernando de Herrera a Pedro de Medina (m.1621), recogido por J.Matute, *Adiciones*, p.111: *petra Petrum tegit*; otros juegos de palabras en el de Juan de Robles a fray Pedro de Valderrama (en el *Libro* de F. Pacheco, p.113): *uno contentus Verbo, uerba superna facit; accede lucturus quisquis lecturus accedis* en J. Matute, *Hijos de Sevilla*, p.196 (m.1677); *Lethi...laeta* por Riquelme (en J.Matute, *Hijos de Sevilla*, p.25); y otros en J. Matute, *Hijos de Sevilla*, p.217 y J. Gestoso, *Sevilla*, t.III, pp.326-327, etc.

136.- Del tipo *parua...maxima; dulcis...uulnera; maesta... laeta; magna...parua* que encontramos en las de Riquelme (en J.Matute, *Hijos de Sevilla*, pp.80, 49, 25 y 428), o *sub humo, super astra* en uno de Juan de Robles a fray Pedro de Valderrama que aparece en el *Libro* de F. Pacheco, p.113.

137.- Como *dulcis...dulcius; urnae...urna; alta...alte; sonam...sonare; distent...distet; uita...uiuit; pondus... pondere; fregit...fractae; sistere...sistas; florens... florida* que encontramos en diversas inscripciones ya citadas; en dos de Riquelme, en J. Matute, *Adiciones*, p.5: *sacra dedit sacris, sacra* y *Christiparam cecinit, Christum*; p.53: *uixit, uiuum*.

138.- *Sors...melior sors y florida...florida* por Riquelme (en J.Matute, *Hijos de Sevilla*, pp.42 y 428).

139.- *Ornatum...urna* por Riquelme (en J. Matute, *Hijos de Sevilla*, p.25).

140.- Cf. F. Pacheco, *Libro*, p.113.

por la gente de Iglesia. Ello se debió fundamentalmente a su carácter de composición funeraria, que gusta de conservar las formas y fórmulas tradicionales, así como a su estrecha vinculación con la religión y la Iglesia, en cuyo ámbito se siguió hablando y escribiendo en latín, especialmente entre los jesuitas. No por casualidad la mayor parte de los epitafios conservados fueron compuestos por clérigos o en memoria de éstos, y colocados en templos o conventos. El empleo del castellano fue creciendo sin embargo progresivamente, lo que se justifica por la función tanto didáctica como de ostentación social que ejercía la inscripción sepulcral. Sin embargo, incluso en estas inscripciones, permanecen en latín las fórmulas, vacías ya de su sentido original, de la consagración inicial D.O.M.¹⁴¹ y del responso final R.I.P.¹⁴², así como las citas de la Biblia¹⁴³ y de textos litúrgicos a las que se había acudido desde la Edad Media. Otras fórmulas propias del epitafio latino, como HIC IACET o el propio R.I.P., perviven a través de una traducción literal.

Todo ello explica asimismo el que poetas castellanos de fama se sintieran obligados por el tema a emplear el latín al componer epitafios, aunque, menos duchos en los versos latinos, tuvieran que recurrir a fórmulas métricas como el soneto o la octava real. Luis Barahona de Soto escribió el epitafio de Gaspar de Baeza en un soneto latino, con todas las normas rítmicas que le son propias: catorce endecasílabos con rima ABBA ABBA CDE DCE¹⁴⁴:

Ecce membra quae spiritu divino,
Perspicaci iudicio, alta memoria,
Viguere quondam, jacent sine gloria,
Sarcophago majori ornatu digno...

Lope de Vega compuso por su parte un epitafio en una octava real en latín para el rey godo Don Rodrigo¹⁴⁵:

Hoc iacet in sarcophago rex ille
penultimus Gothorum in Hispania
infelix Rodericus, viator, sile...

141.- Cf. J. Matute, *Hijos de Sevilla*, t.II, p.209; *Adiciones*, p.10; F.Collantes de Terán, *Historia de Morón de la Frontera* (Morón 1990), p.204 (m.1790).

142.- Cf. J. Matute, *Hijos de Sevilla*, p.136 (m.1681) y t.II, p.31 (m.1695); F. Collantes, *Historia de Morón*, p.204.

143.- Del *psalmo 50: Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam* en F.Pacheco, *Libro*, p.319. En J. Matute, *Hijos de Sevilla*, t.II, p.60 (m.1702): *caro mea requiescat in spe*, del *psalmo 15*. De los libros de *Sabiduría*, *Génesis*, *Mateo* y otros en L.Charlo, *op.cit.*

144.- Cf. F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico* (Madrid 1903), pp.79-84 y 844-845.

145.- Cf. F. Rodríguez Marín, *Barahona de Soto*, p.81. Sobre el latín de Lope de Vega véase E.Buceta, «El latín de Lope de Vega», *Revue Hispanique* (1922), pp.403-404, J. Mille y Giménez, «Un epigrama latino de Lope de Vega», *Revue Hispanique* (1921), pp.175-182, quien trata sobre «Los versos latinos según las reglas de la métrica castellana» en el número 138 de 1924 de la misma revista, pp.326-328.

ETAPA FINAL

A partir del siglo XVII, especialmente durante el apogeo de la estética y mentalidad barrocas, muchas inscripciones sepulcrales se apartan cada vez más de los modelos clásicos, tanto por su excesiva extensión, pues frecuentemente superan el centenar de palabras, como por su expresión, generalmente sólo en prosa y con las fórmulas cristianas tradicionales propias de la Edad Media¹⁴⁶, por su mal gusto¹⁴⁷ y por su contenido, en el que adquieren mayor relevancia la profesión de fe y devoción a los santos y los misterios marianos, el haber hecho ofrendas -generalmente interesadas-, y las creencias católicas más acérrimas. Así, en el siglo XVIII, y especialmente en lo que se refiere a la tierra de María Santísima, Jesucristo es invocado como intercesor más raramente que los santos y ánimas benditas, superando sobradamente a todos ellos juntos las invocaciones a las diversas imágenes de la Diosa Madre¹⁴⁸.

Esos gustos formales manieristas sólo fueron frenados hacia finales del siglo XVIII por una reacción clasicista, lo que suponía una vuelta al estilo de las inscripciones de la primera mitad del quinientos a partir del modelo antiguo, tal como ilustran las palabras de Buganza en 1779 en su manual práctico para la composición de inscripciones, en que se lamenta del mal gusto de las de su tiempo, que más bien seguían las de los siglos bajos¹⁴⁹. Sin embargo, en la práctica el latín siguió siendo desplazado por la lengua romance incluso de la esfera de lo religioso y funerario, y aunque el epitafio latino siguiera aún perviviendo en algunas de sus formas más estereotipadas¹⁵⁰, raramente alcanza un empleo literario digno de estudio, como lo prueba la desaparición de sus rasgos formales más vivos y directos, que buscaban la comunicación con el caminante¹⁵¹.

CONCLUSIÓN

He analizado pues cómo se desarrolló en España el cultivo de la inscripción sepulcral a partir de la influencia del Renacimiento italiano. Formalmente suponen una vuelta al estilo, lengua, estructura, fórmulas, expresiones y tópicos de las inscripciones antiguas, si bien las circunstancias religiosas y sociales condicionan la conservación de algunos contenidos y fórmulas cristianas frente

146.- Cf. Alberto de Capitani d'Arzago, *Epigrafía cristiana*, (Milán 1946), p.32.

147.- J. Matute, *Adiciones*, pp.91-93, califica con razón de «sumamente ridículo y largo» el epitafio de D^a Juana de Solís Federigui, que «copia para que mejor se juzgue de la pedantería».

148.- Cf. J.A. Rivas, «Epitafios sevillanos del siglo XVIII», *Archivo Hispalense* 222, 1990, p.61; M.Vovelle, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, París 1983, p.312.

149.- Cf. G.Buganza, *L'epigrafía*, p.18.

150.- Sobre algunos de estos cultivadores en Europa trata J.Jsewijn en un interesante trabajo a propósito de «Morcelli epigrafista tra erudizione umanistica ed arte neoclassica», en *Atti del Colloquio su Stefano Antonio Morcelli*, Brescia, ed.Morcelliana, 1990, pp.13-40.

151.- Cf. J.A. Rivas, «Epitafios sevillanos», p.58.

a las más usuales de la Antigüedad. Ello produjo un nuevo tipo de inscripción, producto de la íntima fusión de elementos clásicos y cristianos e hija de su propio tiempo, que se caracteriza, como toda la literatura de la época, por una vuelta a los modelos de la Antigüedad sin renunciar a la firme creencia en el más allá y a la religiosidad católica, lo que determina la enorme diversidad de fórmulas y expresiones de todo tipo que en ellas concurren.

He tratado asimismo su evolución a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, ya que el Barroco conservó o acentuó simplemente los rasgos formales del periodo anterior, y constituye en este sentido una etapa más del Renacimiento, especialmente por lo que se refiere a este género literario¹⁵².

También he hablado sobre el epitafio, generalmente compuesto en dísticos, que acompaña a muchas de estas inscripciones sepulcrales o que es cultivado como mero ejercicio literario, y que constituye uno de los géneros poéticos característicos del Renacimiento. He comentado otras diversas cuestiones relativas a los principales elementos y características formales y de contenido de estas inscripciones y epitafios, sus diversos modelos, su evolución formal y espiritual, y la tenaz persistencia de su cultivo frente al progresivo desuso de otros géneros de la literatura renacentista.

Aunque la mayor parte de estas composiciones hayan sido destruidas al solarse numerosos templos desde el siglo pasado, otras muchas se han conservado, y en las *Memorias sepulchrales de esta Iglesia Patriarcal de Sevilla en Epitaphios, Capillas, Entierros* que escribió Loaysa, conservadas en el manuscrito colombino 85-5-1, como en las obras de Matute, Arana y otros recolectores de siglos pasados y en fuentes diversas, nos han sido transmitidas muchas de ellas. No obstante, tanto unas como otras precisan de una ingente labor de edición crítica que las depure de errores de transcripción y preserve, no sólo la memoria de los muertos, sino un interesantísimo documento literario que es preciso conocer y estudiar¹⁵³.

Joaquín PASCUAL BAREA
Universidad de Cádiz

152.- Sobre «el concepto de Edad Renacentista como amplio periodo histórico, cuyas variaciones y etapas cronológicas y regionales no desvirtúan ni niegan la continuidad del fondo renacentista» véase A.García Berrio, *La Póetica: Tradición y Modernidad* (Madrid 1988) p.31, y W.Sypher, *Four Stages of Renaissance style*, Nueva York 1956.

153.- Esta labor ha sido ya realizada en mayor o menor medida en otros países de Europa, en los que ya cuentan con importantes recopilaciones y estudios de inscripciones, entre las que he tenido noticia de V.Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal XI secolo fino ai giorni nostri*, 14 vols., Roma 1861-1884; F.Bigazzi, *Iscrizioni e Memorie della Città di Firenze*, Florencia 1886; V.Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri luoghi di Milano*, Milán 1889; F.Gasparolo, *Raccolta di iscrizioni Alessandrine*, Alejandría 1935; F.Ferraioni, *Iscrizioni ornamentali su edifici e monumenti di Roma*, Roma 1937; S.F.Witstein, *Funerare poëzie in de Nederlandse Renaissance. Enkele funerare gedichten van Heinsius, Hooft, Huygens en Vondel. bezien tegen de achtergrond van de theorie betreffende het genre*, Assen 1969; V.Rucci, *Iscrizioni giovinazzesi*, Giovinazzo 1980; G.F.D' Andrea, *Marmora, cineres et nihil: Iscrizioni della Provincia Franceseana Napoletana del SS. Cuore di Gesù*, Nápoles 1982; E.Gatz, *Der Campo Santo Teutonico in Rom und seine Grabdenkmäler*, Friburgo 1988, etc.

EL PANEGÍRICO DE SOBRARIAS AL REY FERNANDO EL CATÓLICO: EL PESO DE LA TRADICIÓN CLÁSICA EN SU TÉCNICA COMPOSITIVA¹

El panegírico de Sobrarias al rey Fernando el Católico es un buen botón de muestra para ilustrar la importancia de la poesía áulica en el Renacimiento.

La primera pregunta que cabe plantearnos sobre este panegírico, que se englobaría dentro de la llamada «poesía de circunstancias»², es la de su propia definición. Según Olmedo, que publica en 1951 un estudio y traducción del poema³, se trata éste de un auténtico panegírico, a la manera de Claudiano, pero formado a base de una serie de resúmenes de distintos momentos de la vida del rey, que adolecerían entre sí de falta de cohesión y unidad. Para Olmedo, Sobrarias tenía en mente desarrollar esos episodios para componer un gran poema épico sobre Fernando V. Según esto, el panegírico sería el germen de otra obra que habría de escribirse cuando el rey católico conquistase Tierra Santa, destruyendo el Islam y consagrándose como monarca difusor de la cristiandad en todo el mundo.

La hipótesis citada tiene su base en la interpretación de las palabras del propio Sobrarias en la carta-prólogo en que dedica la obra a Alfonso de Aragón, arzobispo de Zaragoza:

-
- 1.- Presentamos en este trabajo un estudio de la estructura del poema. Su edición crítica y traducción estará a nuestro cargo dentro del proyecto de edición y traducción de las obras completas del vate de Alcañiz que realiza un grupo de investigadores de la Universidad de Cádiz bajo la dirección del Dr. J.M. Maestre Maestre.
 - 2.- Nos acogemos a la nomenclatura acuñada por P. van Thiegem en su obra *La poesie latine de la Renaissance. Étude d'histoire littéraire européenne*, Génève, Slatkine Reprints, 1966.
 - 3.- Cf. F. G. Olmedo, *Sobrarias y su poema Fernando el Católico*, Zaragoza, 1951.

Quae singula ego contemplans, paucula quaedam carmina, quae ueluti argumenta componebam gestorum et bellorum semper uictricium, quibus Ferdinandus Catholicus Rex pater tuus per totum orbem terrarum effulget, non ueritus tibi dedicare [...] quare si mihi aliquando per te licebit, non ut alii fabulas et figmenta, sed Catholici Ferdinandi parentis tui heroica bella, maiora quam comprehendi possint aut Iliade Homeri aut Aeneide Virgilio, decantabo.

Parece desprenderse de estas palabras, en efecto, la pretensión del poeta de componer en el futuro una obra donde se cantaran las gestas del rey Fernando, pero lo que ya no queda tan claro es que la expresión *ueluti argumenta gestorum et bellorum semper uictricium* haya de significar necesariamente que se trata de «sumarios», como Olmedo los denomina. El término *argumentum*, pese a que también pueda significar «resumen» - y de ahí la interpretación de Olmedo- significa primariamente «prueba para demostrar algo»⁴. Ahora bien, esas pruebas se encuentran cargadas de retoricismo y ponen por delante de los ojos el cuadro de cada uno de los momentos más relevantes de la vida del monarca sin escatimar recursos. No olvidemos que, según Quintiliano, en el panegírico se da una defensa artificial de lo que se loa, ya que no se encuentra en entredicho su valía y, por ello, las pruebas que en otros tipos de discurso han de demostrar una determinada tesis, aquí, al no existir la controversia, se encaminan no a convencer sino a deleitar al auditorio. De ahí la importancia de la ornamentación en este tipo de composiciones⁵.

El hecho de que se califique a los versos como *paucula*, unos poquitos versos, no habría, en consecuencia, que entenderlo como la confirmación de que se trata de resúmenes sino como el uso del tópico de la modestia en el prólogo⁶, pues no olvidemos que, además, a esos *carmina* se les tilda de *quaedam*, término que hace alusión a su indeterminación cualitativa.

Una vez aclarada esta cuestión, merece la pena ahondar en el interés del propio poeta por dejar bien delimitado el género en que se mueve. A lo largo del poema, Sobrarias es consciente de que se está saliendo de las fronteras de la poesía laudatoria y se está adentrando por caminos propios de la epopeya⁷, lo que no es su cometido actual sino un proyecto para el futuro.

La diferencia entre ambas composiciones, es decir, entre el panegírico y la epopeya, no radica, según las palabras del propio vate, en la veracidad o ficción de lo narrado, sino en la altura del poema que lo narra: en el prólogo asegura Sobrarias que algún día cantará en un poema épico las gestas de

4.- Como evidencia de ello, remitimos a la definición del término ofrecida por Cicerón y Quintiliano: *esse [...] argumentum [...] rationem, quae rei dubiae faciat fidem* (CIC. *top.* 8); *argumentum [...], id est rem, quae probationi alterius adhibetur*. Para el conjunto de las definiciones dadas por los gramáticos y oradores, cf. ThLL, 2, 542-543.

5.- Cf. QVINT. *ins.* 2,10,11: *Nam et iis actionibus quae in aliqua sine dubio ueritate uersantur, sed sunt ad popularem aptatae delectationem, quales legimus panegyricos totumque hoc demonstratiuum genus, permittitur adhibere plus cultus omnemque artem, quae latere plerumque in iudiciis debet, non confiteri modo sed ostentare etiam hominibus in hoc aduocatis*. Cf. et. E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, F.C.E., 1984, vol.I, p.108.

6.- Cf. E.R. Curtius, *op.cit.*, vol.I, pp.127-131.

7.- Sobre la influencia del panegírico en la epopeya, cf. E.R. Curtius, *op.cit.* vol.I, p.229.

Fernando, unos hechos verdaderos, pero en los vv. 54-58 del panegírico afirma que lo que en él va a encontrar D. Alfonso de Aragón son relatos de hazañas auténticas y no inventadas como las de los griegos:

[...] *Non hic mentita uidebis
Proelia, quae quondam Graii cecinere poetae,
Nec trasmutatas ridendo carmine formas,
Vera sed ante oculos cernes et clara parentis
Gesta [...]*

El tema de la veracidad de lo narrado en que aquí tanto se insiste, es un tópico de moda en el momento y aparece tanto en las retóricas como en las poéticas. En las primeras se habla de la veracidad temática; en las segundas se insiste en que si los temas no son verídicos, al menos sean verosímiles. Este panegírico es un texto retórico enfundado en un molde poético y de ahí que se reitere la idea de la realidad de las gestas narradas frente a la mendacidad o falta de verosimilitud de las de los héroes clásicos, también narradas en poemas: a nuestro entender se trata de una forma más de sobrepujamiento⁸, pues se consideran como falaces las heroicidades antiguas pero, no obstante, se afirma que las hazañas de Fernando superan estas ficciones y, a pesar de ello, son rigurosamente ciertas.

Dada la grandezadel héroe, el propio Sobrarias indica que ha de restringir los vuelos de su poesía para que ésta no desemboque en un poema épico, mas esta *recusatio* de la poesía épica le viene marcada no por propia voluntad sino por Calíope que en nombre de las Musas le prohíbe seguir por el camino épico iniciado y aplaza la ocasión para el momento en que el poeta sea capaz de componer un *carmen perpetuum* en que narre de forma grandiosa la vida entera del rey. Así pues, lo que, a decir de Calíope, le falta a Sobrarias para escribir una epopeya es tener la materia completa, puesto que el rey aún vive y, por tanto, el ciclo de sus hazañas guerreras no se ha cerrado⁹.

El poeta, sumiso a las indicaciones de la Musa, decide rectificar su rumbo y ceñirse a lo requerido por el panegírico: versos que no sean excesivamente numerosos ni demasiado grandielocuentes, pero que tampoco desmerezcan, puesto que lo que deben contener son las alabanzas y los relatos verdaderos de un rey excelso:

8.- Cf. para el tópico del sobrepujamiento en la literatura clásica y medieval, E.R. Curtius, *op.cit.*, vol.I, pp.235-239. Para la constatación de este tópico en la literatura latina del Renacimiento, cf. J.M. Maestre Maestre, «El tópico del *sobrepujamiento* en la literatura latina renacentista», *Actas del VII Congreso Nacional de Estudios Clásicos*. 1990, vol.III, pp.561-567.

9.- Cf.vv.393 ss.

*Sed nostros reuocare gradus et carbassa Musae
Flectere deposcunt, quarum sic uoce profata
Calliope uatem non ultra est passa, sed aurem
Vellit, et his dictis tenuit mea coepta: «Dabuntur
Tempora, cum tractu poteris decurrere carmen
Perpetuo longum, uates, et bella referre,
Quae tuus iste deus toto confecerit orbe.*

*Huic ego tum parens aduersus plectra reflexi
Et citharam resonare dedi non multa boatu
Carmina grandioso, sed non indigna Camoenis,
Cum teneat laudes uera et praeconia regis
Excelsi, [...]*

(vv.401-405)

Sin embargo, esa inseguridad sobre con qué tono debe narrar determinados acontecimientos grandiosos y que ha hecho a Sobrarias plantearse preguntas del tipo *Carmine sed quali referam...?* (v.123), no desaparece una vez que han quedado claras las dimensiones teóricas de la composición, sino que más adelante el poeta seguirá mostrándose inseguro del tono a adoptar cuando lo que ha de narrarse son hechos de excepcional grandeza, e incluso parece no tener la certeza de su propia capacidad.

Late aquí uno de los principales puntos de controversia en materia de Poética en el XVI: el del *decorum*, que se concreta en la adecuación equilibrada entre materia y forma en el proceso de imitación y entre tipo de poesía y capacidad poética.

La mencionada *recusatio* de la épica, que tanto paralelismo presenta con la que de la poesía épica hace Ovidio en la primera elegía del libro I de sus *Amores*¹⁰, sirve, de otra parte, para granjearse la simpatía del lector al admitir su propia debilidad como poeta¹¹ y presentar sus versos como resultado de aquello que las divinidades le han impuesto: en suma, Sobrarias quiere darnos la impresión de que escribe un panegírico porque es lo único que puede componer.

La elección forzada de este género le impone una serie de pautas a la hora de organizar el material, ya que la retórica prescribe muy detalladamente los pasos a seguir en la poesía laudatoria¹². Como el poema se escribe en vida del rey, no puede componer un panegírico que se ciña por completo a las normas establecidas, pues la secuencia «genealogía-niñez-juventud-madurez-vejez-muerte-fama» ha de quedar incompleta. Por ello, Sobrarias echa mano del tema de la gloria que habrá de

10.- Cf. *OV.am.* 1,1. Aquí la *recusatio* de la épica se hace en favor de la elegía:

*Arma graui numero uiolentaque bella parabam
Edere, materia conueniente modis.
Pars erat inferior uersus; risisse Cupido
Dicitur atque unum surripuisse pedem.*

11.- El que el poeta admita que su inspiración o capacidad poética no está a la altura de las circunstancias es un procedimiento propio, aunque no exclusivo, del prólogo. En este sentido son muy elocuentes las palabras de Quintiliano en *inst.* 4,1,14: *Multum agit sexus, aetas, condicio, ut in feminis, senibus, pupillis, liberos, parentis coniuges adlegantibus: nam sola rectum quoque iudicem inclinat miseratio. Degustanda tamen haec prohoemio, non consumenda. Cf. et QVINT. inst.* 4,1,5: *Id fieri tribus maxime rebus inter auctores plurimos constat, si beniuolum, attentum, docilem fecerimus, non quia ista non per totam actionem sint custodienda, sed quia iniitiis praecipue necessaria, per quae in animum iudicis ut procedere ultra possimus admittitur.*

12.- Para una descripción detallada y sistemática de toda la preceptiva relativa al género demostrativo, cf. H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1983. De entre las fuentes antiguas, la obra más específica es el tratado de Menandro (cf. Menandro, *Sobre los géneros epidícticos* (ed. F. Romero Cruz), Salamanca, 1989).

conseguir el monarca cuando destruya a los seguidores de Mahoma y someta el orbe entero a los designios de Cristo. Y desde luego, pese a tratarse de panegírico y no de epopeya y, de otra parte, de un panegírico de final atípico, de lo que no cabe duda es de que Fernando de Aragón se sintió satisfactoriamente loado, si damos por buena la verosímil idea de que en 1510 se nombró a nuestro vate *poeta laureatus* gracias, precisamente, a esta composición¹³.

La tradición clásica del género epidíctico condiciona en grandísima medida la estructura y el tono del poema. Este no comienza *ex abrupto* ni *in medias res*, como sería admisible en un poeta inspirado por el soplo de Febo¹⁴, sino que el poema consta de un exordio, un cuerpo central donde se sigue por orden cronológico la biografía del rey, y un epílogo, donde se dejan las puertas abiertas a la futura narración de las hazañas por venir. La estructura global del texto responde a la organización que las poéticas al uso recomiendan para la composición en verso. La microestructura del cuerpo central se ciñe a la disposición dictada por la Retórica para los panegíricos.

El exordio abarca hasta el verso 62 y por él van desfilando los distintos tópicos requeridos por la preceptiva: el desprecio a la vida muelle y el encomio del poeta que se afana en cantar las gestas de un rey que supera a Aquiles y a todos los héroes de la Antigüedad; invocación a las Musas para que ellas acoten las dimensiones de la obra; súplicas al destinatario directo del poema, D. Alfonso de Aragón, para que éste lo acoja con benevolencia pese a ser indigno de tan gran persona, y propaganda de la veracidad de cuanto en la obra se relata. Se ponen así en juego una serie de resortes destinados

13.- Cf. J.M. Maestre Maestre, *El Humanismo alcañizano en el s.XVI. Textos y estudios de latín renacentista*, Univ. de Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses y Excmo. Ayuntamiento de Alcañiz, 1990, p.10.

14.- La técnica de iniciar una composición por mitad de la materia se suele identificar con aquellos poetas que se sienten inesperadamente arrebatados por un soplo divino. En este sentido pueden leerse con provecho los versos de Arias Montano y Jerónimo Vida que a continuación citamos y sobre los cuales nos pronunciamos con más extensión en el trabajo que con el título «Las relaciones entre Retórica y Poética en el XVI: J.Vida y A.Montano», presentamos a este mismo simposio.

*Plerumque a mediis arrepto tempore fari
Incipiunt, ubi facta uident iam carmine digna.
Inde minutatim gestarum ad limina rerum
Tendentes prima repetunt ab origine factum.*

(J.Vida, II,60-63)

*Ducuntur stimulante Deo et transcendere limen
Saepe solent nec Natura nec iam ordine sese
Includunt. Medias interdum spiritus in res
Arripitur subito atque mouet penetralia cantu
Intima et incipiens ex gestis ultima tractat;*

(A.Montano, III,354-358)

a granjearse la benevolencia del lector desde todos los frentes que la preceptiva retórica admite: el del propio poeta, el de la propia obra y el del receptor de la misma. En conclusión, el exordio es puramente convencional¹⁵.

Sin embargo, el núcleo central, que abarca desde el v.63 al 1161¹⁶ presenta una originalidad diferente: lo encabezan las *laudes Hispaniae*¹⁷, que, si bien en la literatura contemporánea son poco más que una puesta en verso del elogio de Hispania hecho en prosa por Sículo, el cual, a su vez, toma la mayoría de esos datos de Plinio y otros geógrafos de la Antigüedad, así como de S. Isidoro, sin embargo, lo que aquí merece destacarse es que precisamente se ubiquen esas *laudes Hispaniae* como parte de un panegírico y que la falta de originalidad temática quede mitigada por el acierto del poeta al subordinar esas alabanzas de Hispania a las de un hispano. Estas loas a Hispania cumplen la misión de anteponer al capítulo de los antepasados y progenitores del ser loado, uno que describa las glorias de la tierra en que nació, pues sólo las cualidades excepcionales de ésta podrían explicar que fuera cuna de héroes. La Antigüedad dejó bien establecido que las características climáticas, geográficas, etc. son un factor decisivo en los seres que nacen en una tierra y les condicionan a lo largo de su vida¹⁸. El hecho de que en estas *laudes Hispaniae* se presente a Hispania como una tierra de prodigios, donde además de darse una inusitada fertilidad del suelo, corren ríos de oro y las yegüas se quedan preñadas del viento, prepara el ánimo para entender que también aquí vengan al mundo y mueran seres excepcionales, y como prueba se aduce a Sosias, hermanastro de Hércules, que, habiendo muerto en Sos, lugar de nacimiento de Fernando, hace a éste entroncar con los dioses, propiciando que la Edad de Oro de Hispania llegue a su culminación¹⁹.

Una vez que el rey Fernando queda encuadrado en una tierra y en una genealogía remota de tipo divino (con lo que Sobrarias caracteriza al rey como Virgilio a Eneas), pasa el poeta a abordar la parcela de la vida que la retórica le prescribía: la de la ascendencia inmediata del protagonista. Aquí aparecen Juan II de Aragón y Alfonso V, es decir, su padre y su tío paterno, que quedan descritos como compendios de virtudes.

El siguiente paso preceptivo es hacer la alabanza centrándose en la trayectoria vital del sujeto en cuestión. Ahora la elevación del tono épico con la descripción de las gestas de Alfonso V en la conquista de Nápoles es un efecto buscado por Sobrarias para hacer resaltar el tópico laudatorio de que las virtudes personales deben estar a la altura de las de los antepasados o sobrepasarlas.

15.- Para toda la tópica referente al exordio, cf. H. Lausberg, *op.cit.* especialmente los párrafos 263-288; E.R. Curtius, *op.cit.* pp. 131-136; B. Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid, 1988, pp. 70-76.

16.- Obsérvese que tanto el exordio como el epílogo quedan bastante igualados en cuanto a número de versos: 63 frente a 49.

17.- Muchos de los tópicos que se desarrollan en estas *laudes Hispaniae* se encuentran igualmente utilizados en otros textos relacionados con la idílica situación de la Edad de Oro. Así sucede en el *Carmen in natali serenissimi Philippi, Hispaniarum principis catholici* del propio Sobrarias. Para la edición, traducción y comentario del mismo, cf. J.M. Maestre Maestre, *El Humanismo alcañizano del s. XVI. Textos y estudios de latín renacentista*, Cádiz, 1990, pp. 20-65.

18.- Curtius habla de la técnica de comenzar un poema narrativo con un panegírico de alguna ciudad o país y piensa que se trata de un cruce del panegírico con la epopeya. Entre los ejemplos aducidos se encuentra el del *Poema de Fernán González* que se inicia con un elogio de España. Cf. Curtius, *op.cit.*, vol.I, p.229.

19.- El «sobrepajamiento» de la Edad de Oro aparece ya constatado desde Estacio. Cf. Curtius, *op.cit.*, vol.I, p.235.

La sucesión de acontecimientos de la vida del rey se ve vertebrada por un doble sostén:

1.- El armazón que le proporciona la preceptiva: secuencia niñez- juventud- vejez-muerte. La transición entre etapas viene marcada por la indicación expresa del poeta en este sentido.

2.- Las fórmulas de transición entre los acontecimientos pertenecientes a una misma etapa. Aquí es donde interviene la iniciativa particular del poeta, que, en nuestro caso, se sirve, de una parte, de unos tópicos determinados y concretos cada vez que pasa de una hazaña a otra, y, de otra, de determinadas comparaciones del rey con personajes heroicos de la Antigüedad.

Pasemos a comprobarlo:

1.- Niñez: se empieza a desarrollar un tópico de larga implantación en el poema: el de que el rey no ha tenido nunca sosiego. En sus primeros años, es la fortuna cruel la que ha puesto incontables obstáculos a su quietud:

*Talia praebebat primis rex inclitus annis
Virtutis monimenta suae specimenque futurae
Aetatis, tum cum uarios tolerare labores
Impulit atque suos primum Fortuna lacessit
Vagitus: [...]*

(vv.228-232)

En otras etapas de la vida serán, como iremos viendo, su carácter intrépido o las maldades de la fortuna lo que le impedirá el reposo. La idea del rechazo a la inactividad es, pues, una constante en el poema y ya aparece en sus primeros versos cuando el vate rechaza la vida regalada y ociosa y prefiere la consagrada a la actividad poética. Esta idea del rechazo a la desidia, de otra parte, es la que cerrará el poema siendo el eje central de su parte final en la que se censura a los reyes cristianos que se dejan consumir en la molicie y no se lanzan al grandioso proyecto de la conquista de Tierra Santa, como hace Fernando el Católico. En consecuencia, la idea del esfuerzo y la acción es una de las múltiples grasas que ata el comienzo con el final del poema y se va repitiendo en las distintas partes del mismo.

La segunda característica a destacar en la etapa de la niñez es la de la comparación del rey con un héroe famoso. Ahora se compara la fuerza con que aplasta la defección de los catalanes con la fuerza con que aplastó Hércules a los ocho meses a las serpientes que Juno le envió. Hércules es el personaje con el que más se compara a Fernando para igualarle o ponerlo por encima de él, pues no en vano Hércules es el prototipo del superador de dificultades y tiene cierta relación genealógica con Fernando. Puesto que el vate dice que los grandes héroes deben superar las hazañas de sus antepasados, el rey debe hacerlo con las gestas de Hércules, y de ahí el constante uso de la técnica del «sobrepajamiento».

Por último señalaremos otra constante del poema que ya desde la etapa infantil se apunta: Fernando aparece enérgico pero clemente, iniciándose así su retrato como prototipo de caballero cristiano²⁰:

Sed pia mens regis diui, clementia namque

(v.251)

20.- Cf. E.R. Curtius, *op.cit.* vol.I, pp. 242-262.

2.- Juventud y madurez: el paso de la etapa infantil a la juvenil queda marcado claramente por la indicación del poeta, pues nos presenta a Fernando como persona que ya ha alcanzado el momento de tomar esposa. La narración de esta etapa comienza, en consecuencia, por la de su boda con Isabel de Castilla. Ello le da pie a introducir un pequeño panegírico a la reina en el que la técnica seguida es la exposición de sus virtudes y la enumeración de los actos en que las puso de manifiesto.

El elogio a la soberana se entrecorta ahí y no se vuelve a retomar hasta el final de la etapa juvenil y de madurez del rey, donde su fallecimiento sirve para conectar con la etapa de vejez del soberano. Así el panegírico a la soberana abre y cierra el panegírico de la parte central de la vida del rey. Ésta es otra de las grapas que van atando internamente el poema y dando a sus distintas y numerosas partes esa unidad que Olmedo le niega.

Tras el matrimonio con Isabel (vv.260-286) aparece la fórmula de transición hacia el siguiente acontecimiento: el rey no puede vivir en paz porque esta vez es la voluble Fortuna la que provoca la guerra con Alfonso V de Portugal. Fernando vence equiparándose ahora a una pareja mitológica: Calais y Zetes, que pusieron en fuga a las Harpías.

La siguiente fórmula de transición versa de nuevo sobre el rechazo a la indolencia, pues Fernando emprende una guerra divina (vv.308-417): la expulsión de los moros de España. Este es, por decirlo de alguna manera, el tema estrella de esta parte del panegírico. No sólo es el acontecimiento de la vida del rey que se narra más extensamente (75 versos) sino que además vuelve a retomarse al final del poema sustituyendo a la parcela que la retórica asigna a la alabanza de la muerte y fama del héroe y que en este caso no se puede cumplimentar. Al final del poema se aborda el tema enfocándolo en su proyección futura: Fernando es la antítesis de D. Rodrigo pues, si éste vendió España a los herejes, el rey católico ha abierto España y abrirá el orbe entero a la luz de Cristo. He aquí, pues, otra de esas grapas o nexos de unión que van atando las distintas partes del poema entre sí. Por último, diremos que también aquí se compara al rey con Hércules: la hazaña del rey ha sobrepujado a la de Hércules al vencer al toro del Erimanto o al león de Nemea.

Del tema de la expulsión de los moros se pasa a la de los judíos (vv.418-455). La transición de un acontecimiento a otro viene de la mano de un tópico ya mencionado: la *recusatio* de la poesía épica. De otra parte, Fernando aparece como el héroe de cuyos brazos se dice que son los únicos que podrían realizar los doce trabajos de Hércules.

A la expulsión de los judíos siguen los descubrimientos (vv.456-490). Creemos que no debe entenderse que la referencia se justifica sólo por el hallazgo del Nuevo Mundo, sino que se hace extensiva a todos los territorios que pasaron por entonces al poder de España. No es casual que se haya mencionado en las *laudes Hispaniae* que en territorio hispano se encuentran unas islas llamadas «Afortunadas», pues su colonización e incorporación a nuestra corona por parte de Bethancourt estaba muy reciente. La transición del tema de los judíos al de los descubrimientos viene propiciada de nuevo por una excusa referente a la poesía: el poeta invoca a Febo para bajo su guía poder contemplar las nuevas tierras halladas. Los tópicos usados aquí para ensalzar la actuación de Fernando entran dentro de lo prescrito en el panegírico:

a.- Es loable ser el primero en realizar una determinada hazaña: después de héroes mitológicos como Jasón o Ícaro, por citar a dos de ellos, Fernando resulta ser el primero que se ha atrevido a surcar mares ignotos.

b.- Es loable acometer una empresa no buscando el beneficio propio sino el ajeno. En el poema se nos dice que el móvil ha sido el deseo de unir a pueblos dispares y lograr la concordia entre los hombres (tópico de la Edad de Oro muy en consonancia con los que de la misma índole aparecen en las *laudes Hispaniae*).

Del tema de los descubrimientos²¹ se pasa al de las luchas con el rey de Francia (vv.491-553). La transición ya nos es familiar: un desdichado golpe de la fortuna provoca tensiones entre España y Francia. En esta ocasión se nos dice del rey que superaba a Turno, Aquiles, Héctor, César, los Escipiones y Mario.

Y, finalmente, pasa el poeta a narrar las victorias que Isabel también consiguió (vv.554-568), comparándola a Pompeyo, César y Aníbal. No en vano se la tilda de *uirago*, pues el enfoque de su alabanza se basa en otro de los lugares comunes del panegírico femenino: en una mujer es de loar que haya realizado hazañas que superen a las propias de su sexo.

3.- Vejez: La muerte de Isabel sirve para marcar el comienzo de una nueva etapa en la vida del rey. Es muy significativo que al comienzo de este apartado se vuelva a incidir en otro tópico de la Edad de Oro: en ella Astrea habitaba en la tierra y, en consecuencia, había paz y concordia entre los hombres. Con su marcha llegó la injusticia. Sin embargo, en el reinado de Fernando ha vuelto y por ende otra vez reina la equidad.

El primer acontecimiento que se narra es el del paso del poder de Fernando a Juana y Felipe (592-605). En este caso los hechos verdaderos se cubren totalmente de un barniz de bonanza que no tuvieron. Pese a lo que dice Sobrarias, la cesión se hizo tras un tira y afloja lleno de humillaciones a Fernando, que hubo de retirarse a Aragón y dejar el poder en manos de su hija y su yerno.

La separación de los acontecimientos sigue estando marcada por los mismos tópicos que vimos con anterioridad. El primer hecho es el viaje a Aragón e Italia (vv.606-667) y ya en él se repiten los lugares comunes propios de la Edad de Oro: el viento es favorable, los monstruos del mar se amansan y el día y la noche se conjuntan para favorecer la travesía.

El siguiente paso es la alusión a la boda con Germana de Foix (vv.668-696). La transición del viaje a la descripción de la reina viene propiciada por una excusa ya harto aducida: la diosa Juno se le presenta al poeta enfadada porque él se dedica a narrar hechos grandiosos y no se ocupa en hablar de la parcela de la realidad a ella consagrada: el matrimonio. La descripción de Germana, totalmente idealizada, no es más que el retrato de una dama según los tópicos petrarquistas²²: gallardía de cuerpo,

21.- En relación al tema, cf. J. Gil Fernández, 'La épica latina quíentista y el Descubrimiento de América', *Anuario de Estudios Americanos* XL (1983), pp. 203-251; Id., *Mitos y utopías del Descubrimiento. 1. Colón y su tiempo*, Madrid, 1989; Id., *Mitos y utopías del Descubrimiento. 2. El Pacífico*, Madrid, 1989; Id., *Mito y utopías del Descubrimiento. 3. El Dorado*, Madrid, 1989; J.M. Maestre Maestre, 'Sobrarias y el Descubrimiento: notas a los vv. 451-494 del *Panegyricum carmen de gestis heroicis diui Ferdinandi*', en J. Gil - J.M. Maestre (ed.), *Humanismo latino y Descubrimiento*, Univ. de Cádiz-Univ. de Sevilla, 1992, pp. 151-169.

22.- Para el tema de la recepción de las ideas petrarquistas por parte de nuestros humanistas, cf. J.F. Alcina Rovira, 'Humanismo y petrarquismo', *Actas de la III Academia Literaria Renacentista. Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, Universidad de Salamanca, 1983, pp. 145-156.

blancura de piel, cabellos dorados, ojos resplandecientes y recato en toda su persona. Este retrato contrasta mucho con el que antes se ha hecho de la reina Isabel: en ésta se elogia el superar el papel de una mujer; en la segunda, la abalanza se centra en el tópico de la belleza.

Las demás etapas del viaje y la vuelta a España siguen recurriendo a las mismas fórmulas de transición: imposibilidad del poeta de cantar la grandeza de la gesta, *loci communes* de la Edad de Oro, como en la reconciliación entre el rey francés y el hispano, etc. En el caso de las luchas con Venecia, los tópicos se invierten y se usan los propios de la Edad de Hierro: los venecianos son como los gigantes que quisieron asaltar el Olimpo y Fernando, al enfrentarse a ellos, supera a Hércules, pues su comportamiento se equipara al de Júpiter.

Con esto termina lo que hemos denominado el cuerpo central del panegírico. Nos queda por analizar el epílogo estructurado en cinco párrafos encabezados por una misma expresión donde se desea larga vida al rey:

Viue diu felix proles generosa deorum

Cada una de estos cinco apartados parte de la afirmación de que Fernando es un príncipe inmortal porque bajo su guía se van a realizar acciones nunca conseguidas. De este modo se sustituye el tópico de la immortalidad de la fama del héroe fallecido por el de la immortalidad de la fama en el héroe vivo.

Creemos, pues, que con lo dicho queda suficientemente demostrado que el poema no adolece de falta de unidad; muy al contrario, está lleno de recurrencias, de tópicos repetidos y de grapas que van atando entre sí las distintas partes del mismo. El tema de su calidad es ya otra cuestión en la que no entramos. El poema puede parecer más o menos conseguido -aunque al menos sí fue del agrado de su destinatario, el rey- pero, dentro de la calificación que se le otorgue, lo que no se le puede negar es la coherencia y el respeto a las normas establecidas por la preceptiva. En nuestra opinión, ensalzar al rey con un esquema prefijado, poniendo orden en una larga sucesión de hechos, esquivando todo aquello que no interesaba y consiguiendo darle un aire de conjunto ya fue en sí, desde luego, todo un logro.

M^a Violeta PÉREZ CUSTODIO
Universidad de Cádiz

LAS RELACIONES POÉTICA-RETÓRICA EN LA TEORÍA LITERARIA RENACENTISTA: JERÓNIMO VIDA Y ARIAS MONTANO

Ya en su *Historia de las ideas estéticas* afirma Menéndez Pelayo que la *Retórica* de Arias Montano ha recibido una notable influencia de la *Poética* de Jerónimo Vida, y se pregunta si la intención del español no sería la de competir con la famosa obra del cremonés¹. Mas tal aserto no ha pasado de ser un mero apunte y no se ha analizado la magnitud de esa influencia ni lo que dicho influjo puede revelar en el campo de las relaciones Poética-Retórica en el XVI. Nuestro trabajo, pues, pretende concretar la relación de dependencia entre ambas obras y enclavar esta vinculación en el panorama de la teoría literaria del momento.

La *Poética* de Jerónimo Vida es un delicioso tratado de tres libros formado por 1758 hexámetros, que sale a la luz en 1527², convirtiéndose en la primera obra importante de Poética que aparece en Italia. La obra de Jerónimo Vida encaja dentro del molde formal del género, ya que Horacio

-
- 1.- Cf. M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, C.S.I.C., 1962, t.II, p.170. El propio Arias Montano guarda silencio sobre cuáles pueden haber sido sus fuentes y tampoco dice nada al respecto el primer anotador de la obra, Antonio Morales. Los editores posteriores no se pronuncian sobre el tema, salvo Camilo Hectóreo, el cual menciona a Vida entre los tratadistas de que se ha nutrido A. Montano.
 - 2.- La edición de 1527 se considera como la primera, aunque el texto ya tuvo difusión diez años antes, en 1517. Mas en esta ocasión, según indica el autor en una carta a los *patres* de Cremona, el texto divulgado tenía carácter provisional y sólo se daba a conocimiento público para que pudiera ser usado en las escuelas de esta ciudad, de la cual se prohibía taxativamente salieran los ejemplares. Para una edición moderna de ambos textos, cf. *The De arte Poetica of Marco Girolamo Vida. Translated with commentary, et with the text of c.1517 edited, by Ralph G. Williams*, Columbia University Press, New York, 1976.

escribe en hexámetros su *Ars Poetica*, y a la vez sienta el precedente para que otros tratados de Poética también opten por la forma versificada, como le sucede a los tres libros sobre la materia, compuestos en italiano por Muzio y publicados en Venecia en 1551³.

Por su parte, la *Retórica* de Arias Montano, publicada por vez primera en 1569, constituye una obra de gran originalidad en el panorama de retóricas de su tiempo, ya que es la única escrita en hexámetros. Si en el caso anterior el modelo horaciano explica el que aparezcan poéticas en verso, cuando hablamos de retóricas son Cicerón y Quintiliano, principalmente, los tratadistas clásicos seguidos por la mayoría de los autores (incluido A. Montano, aunque éste también introduce ideas de Horacio en su obra), con lo cual resulta chocante que una retórica haya adoptado el molde formal esperado en una poética: la fórmula versificada.

Sin embargo, no es el plano formal el único en que parece existir una falta de definición entre los tratados de elocuencia y los de cómo componer poesía, ya que, si se revisa el contenido de las poéticas europeas más importantes del XVI, todas ellas tienen en común el desarrollar cuestiones consideradas por la crítica como pertenecientes a la Retórica e, incluso, un autor como Vida llega a recomendar el estudio de Cicerón a los jóvenes vates, mientras en las retóricas del momento es muy frecuente que se ejemplifique con citas de poetas.

De otro lado, no hay que olvidar que tanto la obra de Vida como la de Montano se encuentran inmersas en la polémica sobre el uso de los recursos poéticos y retóricos para mayor gloria de Dios. A este respecto resultan muy significativas las palabras de Fray Luis de Granada, que considera a Vida como modelo por haber llevado los preceptos de la poesía pagana a la cristiana y se pregunta si no es factible que los preceptos de la retórica también se acomoden a la predicación sagrada:

*Si en nuestros días se gloria Jerónimo Vida, famoso poeta, de haber llevado al Jordán las Musas [...], y de haberlas consagrado a la historia evangélica y a las alabanzas de los santos [...], ¿por qué razón no acomodaremos al oficio de predicar la Retórica o arte de bien decir, inventada por Aristóteles, príncipe de todas las ciencias, aumentada y enriquecida con grande estudio por otros doctísimos varones que le siguieron?*⁴

3.- Entre la obra de Vida y la de Muzio resulta llamativa la coincidencia en el número de libros y la longitud total del texto que, en ambos casos, roza los 1600 versos, cantidad que supone unos 500 versos por libro, lo que también concuerda con los 475 que componen el único del *ars* horaciano. Sin embargo, y pese a lo que pudiera parecer, no es la forma versificada el marco más frecuente para escribir tratados de Poética en esta época: predomina la prosa sobre la poesía, y dentro de la primera parece observarse una especial preferencia por el diálogo (las Poéticas de Francastoro, Minturno y Partenio) o el ensayo (Giraldi Cinthio y Scaligero). De otra parte, la *Poética* de Vida aparece formando parte de un compendio donde se editan a la vez una serie de obras de poesía del mismo autor: mencionaremos como ejemplo la *Christiada*, las *Bucólicas* y los *Himnos*. Este hecho tampoco constituye un hito aislado, ya que basta con volver los ojos a nuestra producción nacional para ver que lo que se ha considerado el primer tratado de Poética en lengua castellana, el de Juan del Enzina, es el prefacio de su cancionero. Para todo ello cf. Ch. S. Baldwin, *Renaissance literary Theory and Practice*, Gloucester, 1959, p.161. Cf. et. A. Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, p.37.

4.- Cf. M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, C.S.I.C., 1962, t. II, p. 173.

Tal panorama obliga a plantearse la cuestión de si la diferencia entre Retórica y Poética en el XVI es de tipo sustancial o meramente nominal, y creemos que la *Poética* de Jerónimo Vida y la *Retórica* de Arias Montano son un buen ejemplo de la interdependencia mutua existente entre ambas disciplinas.

En el plano formal, la conexión entre las dos obras, que por primera vez señaló Camilo Hectóreo, editor de la española en 1698, puede añadir luz a la cuestión relativa a los hexámetros de los *Rhetoricorum libri quattuor*. El precedente horaciano es, lógicamente, aplicable al género de las poéticas, mas resulta un tanto forzado cuando se trata de aplicarlo directamente a una retórica: el que en la retórica montaniana haya ecos horacianos, como acabamos de señalar, no es explicación suficiente, pues las referencias a teorías procedentes del *ars* son muy inferiores por su número y peso específico en el conjunto de la obra a aquellas extraídas de Cicerón o Quintiliano. La clave para la solución posiblemente pase por la *Poética* de Vida. Esta obra, de la que podemos asegurar que Arias Montano poseía un ejemplar⁵, es un poética en hexámetros donde se desarrollan contenidos muy emparentados con la Retórica, como ahora veremos. Arias Montano debió de tenerla tan en cuenta a la hora de escribir sus *Rhetoricorum libri quattuor*, que los compuso también en hexámetros, quién sabe si, como sugiere Menéndez Pelayo, pensando en emularla o en servirle de complemento.

En lo relativo a los contenidos doctrinales, la deuda de la *Retórica* montaniana para con la *Poética* de Vida también se hace evidente. Respecto a la disposición, Vida recomienda que en el exordio hay que granjearse la simpatía de los lectores y que para ello no conviene expresarse de forma grandielocuente ni con excesiva elaboración:

*Incipiens odium fugito facilesque legentum
Nil tumidus demulce animos, nec grandia iam tum
Conuenit aut nimium cultum ostentantia fari,
Omnia sed nudis prope erit fas promere uerbis.*

(Vida, II, 30-34)

Arias Montano insiste en esos mismos conceptos con una terminología muy similar:

*Omnis cura tibi imprimis studiumque laborque,
Dum causam ordiris prudensque exordia texis,
Conciliare animos [...]*

(A.Montano,III,97-100)

*Grandia praeterea ne sunt exordia, magnis
Ampullata modis et uocibus usque petitis*

(A.Montano,III,244-245)

5.- La fuente de dicha información son unas listas con el recuento de los libros que nuestro humanista poseía en 1548 y 1553. Cf. J. de Rújula y Ochotorena y A. del Solar y Taboada, *Doctor Benito Arias Montano. Datos, noticias y documentos para su biografía*, Badajoz, 1927. Cf. et. A. Rodríguez Moñino, 'La biblioteca de Benito Arias Montano', *R.E.E.*, 1928, pp. 555-598.

Vida apunta que desde el exordio el tono de la composición debe ir *in crescendo* y no al revés:

Principiis potius semper maiora sequantur.

(Vida, II, 37)

Ese orden, que es el que muestra la propia naturaleza, es también el que Arias Montano recomienda:

*Principiis ueniens paulatim surgit et amplas
Inducens partes, tandem rem perficit omnem.*

(A.Montano, III, 1.193-4)

Mas la conjunción, incluso a nivel de composición mediante clichés, se evidencia en el pasaje donde Montano alaba al poeta Juan de Quirós, ya que éste le ha conferido ese recomendado tono ascendente a su poema sobre el torero Pedro Ponce de León:

*Argumento omni atque mirabilis ausu,
Non tamen incoeptis turgentibus atque maligno
Progressu, potius grauis atque modestus in ipsis
Principiis, prudens paulatim surgit opusque
In mediumque decens et finem protrahit altum.*

(A.Montano, III,278-282)

Nótese la construcción con *Principiis* al comienzo del hexámetro (usado por Vida y tomado por Montano), *potius* (junto con lo anterior es un cliché usado por Vida, pero aquí disociado por Montano en otro verso aunque con la misma misma *sedes metrica*) y *paulatim surgit*, cliché usual en A. Montano.

Al pasar a la *narratio*, Vida se centra en la técnica de comienzo del relato *in medias res*:

*Principio inuigilant non expectata legenti
Promere suspensosque animos nouitate tenere
Atque per ambages seriem deducere rerum.
Nec, quacumque uiam suadet res gesta, sequuntur,
Plerumque a mediis, arrepto tempore fari
Incipiunt, ubi facta uident iam carmine digna.
Inde minutatim gestarum ad limina rerum
Tendentes prima repetunt ab origine factum.*

(Vida, II, 56-63)

Arias Montano, que aboga por la claridad en el orden de la narración, sin embargo, dedica un buen número de versos a esta técnica que considera propia de los poetas poseídos del *furor* divino:

*Libera sed uatum mens est nec legibus illa
Paruerit semper nostris, namque altius audent
Transferrí quocumque animum sacra Musa uocarit:
Ducuntur stimulante Deo et transcendere limen
Saepe solent nec Natura nec iam ordine sese*

*Includunt. Medias interdum spiritus in res
Arripitur subito atque mouet penetralia cantu
Intima et incipiens ex gestis ultima tractat;
Inde in principium rursus diuertitur atque
Ordinis oblitus, rem complet primaque saepe
Fundamenta notat, nunc uelox peruolat usque
In medium textitque suam narrando Camoenam.*

(A.Montano, III,350-362)

Otra cuestión de singular importancia en la narración de los hechos es la verosimilitud (*fides*): tanto Vida como Arias Montano insisten en que los hechos, si no son verdaderos, al menos han de parecerlo (Vida II, 304-306), y rechazan las historias llenas de prodigios y mentiras, donde no resultan creíbles ni las acciones, ni los tiempos, ni los cambios de escenario:

*Nam quae multa canunt ficta et non credita uates,
Dulcia quo uacuas teneant mendacia mentes,
Illis nulla fides, quam nec sibi denique aperti
Exposcunt nec dissimulant, licet omnia obumbrent
Religione Deum, quae non credenda profantur.*

(Vida, II, 315-319)

Esta crítica de carácter general en Vida se concreta en una fuerte censura de los libros de caballerías por parte de Arias Montano:

[...] *res nulla probare
Tam solet historias nec conciliare fauorem
Atque fidem, quam certa loci pictura modusque.*

(A.Montano, III, 385-387)

[...] *Nam quae per nostra frequenter
Regna libri eduntur, ueteres referentia scripta
Errantesque equites: Orlandum, Splandina Graecum
Palmerinumque duces et caetera, monstra uocamus
Et stupidi ingenii partus faecemque librorum,
Collectas sordes in labem temporis et quae
Nil melius tractent, hominum quam perdere mores.
Temporis hic ordo nullus, non ulla locorum
Seruatur ratio, nec, si quid forte, legendo
Vel credi possit uel delectare, nisi ipsa
Te turpis uitii species et foeda uoluptas
Delectat: moresque truces et uulnera nullis
Hostibus inflicta, at stolidè conficta, leguntur.*

(A.Montano, III, 399-411)

Por último señalemos que también Montano hace referencia a que el relato de esos portentos que en estas obras se narran sólo es concebible cuando se habla de hechos que sobrepasan la esfera de

los humano. Recordemos, de otra parte, que en los versos anteriores Jerónimo Vida se queja de que hay quienes tratan de dar verosimilitud a las historias fantásticas recurriendo a hacer intervenir en ellas a los dioses:

*Nemo haec (ni portenta canat uiresue deorum
Mutatasque uices rerum, signa aedita caelo
Humanum doctura genus) peruertere debet*

(A.Montano, III, 395-397)

Al hilo de la cuestión de cómo hacer deleitoso el final de una obra, Vida desarrolla el tema de la amplificación y dice que algunos poetas no gustan de comprimir en angostos límites sus creaciones, sino que se complacen engarzando temas secundarios a los primarios. Según el cremonés hay mil maneras de hacerlo (II, 342-347) y, aunque él no las especifica, aduce un buen número de ejemplos sacados de la literatura latina. Dice Vida que la capacidad para amplificar depende del grado de inspiración del poeta, ya que el espíritu humano es fácilmente cambiante y se ve influido tanto por la meteorología como por un estado de depresión:

*Nam uariant species animorum et pectora nostra,
Nunc hos, nunc illos multo discrimine motus
Concipiunt, seu quot coeli mutatur in horas
Tempestas hominumque simul quoque pectora mutant,
Seu quia non iisdem respondent saepe labore
Sensus effoeti atque **animus cum corpore languet**,
Seu quia curarum interdum uacuique doloris,
Interdum tristes caeco intus tundimur aestu.*

(Vida, II, 396-403)

Este párrafo del libro segundo recoge la misma idea, ya expresada en el libro primero, acerca del equilibrio mental necesario para la creatividad:

*Ne quisquam nisi **curarum liberque laborum**
Inchoet egregium quicquam, uerum procul urbis
Attonitae fugiat strepitus et amoena silentis
Accedat loca ruris, ubi Dryadesque puella
Panesque Faunique et montiuagi Sylvani.⁶*

(Vida, I, 486-490)

La idea de la tensión emocional como causa de la falta de inspiración es expuesta por Arias Montano con una similitud sorprendente. Cuando el poeta de Fregenal quiere excusarse al comienzo

6.- Citamos el verso 490 tal cual aparece en las distintas ediciones de la obra de Vida. Sin embargo, queremos hacer notar su construcción poco usual al ser un hexámetro espondeico donde, además, hemos de recurrir a un alargamiento en *arsis* para poder explicar el primer *-que* (*Panesque*).

del libro tercero de su esterilidad compositiva, aduce que la Musa le ha sido esquiva por haber estado enfermo y a la vez deprimido a causa de la muerte de su querido amigo Luis de la Cadena:

*Intermissa diu atque graui dilata dolore,
Dum casum tanti, Gaspar, lugemus amici,
Carmina nunc redeunt, sed qualia? Nempe dolenti
Ex animo post tot planctus post longaque morbi
Tempora difficilis, [...]
Inuitae ueniunt ad carmina nostra sorores
Pierides, Gaspar, mentem nam Musa quietam
Postulat et stabiles sedes et gaudia longa,
Sollicitos tristesque animos atque anxia uitat
Pectora curarum uariis districta catenis,*

(A. Montano, III, 1-5 /11-14)

Y añadamos a ello que el cremonés recomienda la vida humilde en la quietud del campo, a salvo de tentaciones, a fin de potenciar la inspiración. Numerosos son los pasajes de la *Retórica* en que se elogia la vida retirada y olvidada de ambiciones como el ambiente ideal para el cultivo de la sabiduría. En concreto, el paralelismo, incluso formal, que revela la dependencia del texto de Montano con el de Vida, se hace patente en los siguientes versos:

*Hic laeti haud magnis opibus, non diuite cultu
Vitam agitant uates, procul est sceleratus habendi
Hinc amor, insanae spes longe atque impia uota,
Et numquam dirae subeunt ea limina curae
Dulcis et alma quies, at paucis nota uoluptas.*

(Vida, I, 491-496)

[...] *procul omnis amor, odium procul omne
Spesque metusque atque omnis opum uesana* cupido.

(A. Montano, IV,80-81)

Por último, esta vinculación de Montano con Vida queda rematada con la idea que sigue a lo anterior; a saber, que el vate u orador que lleva esa existencia humilde e impregnada de temor de Dios, se siente seguro ante cualquier manifestación de la ira divina:

*Non illis usquam scelerum mens conscia caecos
Horrescit coeli strepitus ignemue coruscum,
Cum pater omnipotens praeruptas fulmine turres
Ingeminans quatit ac montes deuerberat altos.
Securi terrorum hilares ad sidera mentes
Arrexere Deumque agitant sine crimine uitam.*

(Vida, I, 509-514)

*Terga premant hostes, clamor strepitusque fragorque
Terreat incerto sonitu iamque ingemat axis
Orbis et ipsa poli moles disiecta ruinam
Ostentet iamque astra cadant, iam sidera lucem
Cuncta negent, obscura oculos nox occupet omnes!*

*Impavidus tamen obsistet susceptaque nunquam
Pondera deponet, sonitum uanosque fragores
Contemnet [...]*

(A.Montano, IV, 86-94)

Pues bien, si tanto para Vida como para Arias Montano la inspiración es un don otorgado por Dios, pero donde también entran en juego factores climáticos o psicológicos, también coinciden ambos en que la técnica, que se basa en la Naturaleza, es un componente que necesariamente hay que unir a ella:

*Praeterea haud latest te nil conarier artem,
Naturam nisi ut assimulet propiusque sequatur.
Hanc unam uates sibi proposuere magistram:
Quicquid agunt, huius semper uestigia seruant.*

(Vida, II, 455-459)

El mismo concepto aparece reproducido con insistencia en la *Retórica* y, además, con idénticos clichés:

*[...] Sapiens Natura dedit iam
Et seriem certam et leges, quas ipsa frequentat:
Huius qui insistit gressu et uestigia longe
Obtinet, orator nobis sapiensque uidetur.*

(A.Montano, II, 61-64)

Las leyes de la Naturaleza son, pues, el criterio a seguir y, aunque el desarrollo de este concepto se dispersa a lo largo de ambas obras, hemos escogidos dos momentos puntuales para detectar la deuda de Montano con Vida. El cremonés aconseja al aprendiz de poeta que acomode la figura, el gesto y la actitud de cada personaje a su edad, sexo o estracción social:

*Hinc uarios moresque hominum moresque animantum
Aut studia imparibus diuisa aetatibus apta
Effingunt facie uerborum et imagine reddunt
Quae tardos senes deceant iuuenesque uirentes
Foemineumque genus, quantum quoque rura colenti,
Aut famulo distet regum alto e sanguine cretus*

(Vida, II, 459-464)

Arias Montano, al aconsejar naturalidad en la expresión al orador, le recuerda que la madre Naturaleza ha cortado a cada ser con patrones diferentes: esto le da pie para una larga disquisición sobre los diferentes tonos de voz que corresponden a cada grupo humano:

*Haec quoniam uarie affectis de partibus edit
Natura atque omni non idem spiritus ore
Ducitur, in uarias diduxit saepe figuras.*

(A.Montano, IV, 825-828)

[...] *sua quemque decet faciesque modusque
Verborum...*

(A.Montano, IV, 888-889)

[...] *iam mollis uox quaedam foemineumque
Personat aut trepidans pueriles concitat ictus*

(A.Montano, IV, 821-822)

Ya que Vida opina que el poeta debe acomodar la forma de expresión a las características propias de cada personaje, no es de extrañar que incite a sus alumnos a estudiar a los oradores para que cualquiera de sus personajes pueda pronunciar una alocución de manera persuasiva: se trata, pues, de una confluencia entre Poética y Retórica a fin de mantener el decoro:

*Nec te oratores pigeat artisque magistros
Consulisse Sinon Phrygios quo fallere possit
Arte dolis quocunque animos impellere doctus.*

Sin embargo, esta necesidad de recurrir a la Retórica como disciplina complementaria, que aquí surge como algo muy puntual, en el libro tercero llega a convertirse en una explicación de técnicas retóricas por parte de la Poética. No es casual que parte del libro tercero lo dedique Arias Montano al estudio de la disposición y la elocución y que en lo relativo a ésta se descubran notables paralelismos, ya que Arias Montano parece dedicarse a exponer contenidos propios de la disciplina que cultiva, en gran medida a través de la presentación de esos mismos contenidos que la *Poética* de Vida, disciplina en principio ajena a ellos, realiza. Ya en el comienzo del libro tercero es común la declaración de intenciones de ambos, aunque en el poeta de Cremona se refiere a la *elocutio* y en el de Fregenal a la *dispositio*:

*Nunc autem linguae studium moremque loquendi,
Quem uates Musaeque probent atque auctor Apollo,
Expeditam curam extremam finemque laborum:
Discendum indicia et uerborum lumina quae sint
Munere Pieridum lustrandis addita rebus.*

(Vida, III, 1-5)

*Nunc igitur formas dicendi texere disce
Ordiri que omnes neque enim mihi fila satis sit
Plurima monstrasse et uario de uellere ducta,
Ni formam finesque operis et corpus agendi,
Quae patribus quondam dicta est oratio, monstrem
Proponamque omnes partes quoque ordine sese,
Quae serie nectant, quo tempore cuncta sequantur,*

(A.Montano, III, 36-42)

Pero, además de otros paralelismos que sería prolijo enumerar ahora, hay un dato que revela con contundente evidencia la deuda de Montano para con Vida: el primero adjudica una venia especial a los poetas sagrados, cuya poesía se sale de los límites de la verosimilitud, pues se hallan dominados por la inspiración de Dios:

*Sacri igitur uates facta atque infecta canentes
Libertate palam gaudent maiore loquendi
Quaesitique decent cultus magis atque colores
Insoliti, nec erit tanto ars deprensa pudori.
Crebrius hi fando gaudent super aethera miris
Tollere res (nec sit fas tantum credere) dictis.*

(Vida, III, 112-117)

Como se ve a continuación, en Arias Montano la idea del arrebató místico de los vates sagrados y de la consiguiente libertad de su expresión es totalmente paralela a lo anterior:

*Nulla uoluminibus sacris repetita figura
Est magis, ut uatum libri testantur et illa
Carmina Iessidae plectro modulata poetae:
Diuinis quando flammis agitantur et alta
Concipiunt animo mysteria, surgere cernis
Verba per aetherias auras et crescere in alta
Sydera principiique sui momenta referre
Protinus humanumque omnem peruincere captum.*

(A.Montano, III, 1421-1428)

Pasando al orden de presentación de las figuras literarias, señalaremos que, aunque no es exactamente el mismo y el número de éstas es mucho menor en Vida, los parecidos son asombrosos tanto en los procedimientos usados para definir una licencia concreta como en el material usado para ejemplificar. Volviendo al caso ya citado de la metáfora, basta con decir que el ejemplo de alegoría que usa A.Montano, tomado de Virgilio:

Claudite iam riuos, pueri; sat prata biberunt.

es el mismo que introduce J. Vida de una forma indirecta, aunque claramente identificable:

*Quin etiam agricolae ea fandi nota uoluptas
Exercet, dum laeta seges, dum trudere gemmas
Incipiunt uites sitientiaque aetheris imbrem
Prata bibunt ridentque satis surgentibus agri.*

(Vida, III, 90-93)

En el caso de la metonimia, dice J.Vida:

*Quid cum Neptunum dicunt mare, uina Lyaeum
Et Cererem frumenta [...]*

(Vida, III, 123-124)

Arias Montano, por su parte, expone:

*Clara minus, Bacchum cum sentis dicere uinum
Et fruges Cererem; [...]*

(A.Montano, III, 1333-1334)

Claro está, desde luego, que se trata de ejemplos muy trillados en todos los manuales de retórica ya desde la del *Auctor* y, sobre todo, en aquellos como el de Beda, que compendian la teoría antigua⁷. Sin embargo, resulta innegable la influencia de J. Vida en la elección de estos ejemplos concretos y su colocación en un determinado lugar del verso.

En lo tocante a los compuestos, ambos tratadistas exponen que el griego es una lengua muy fértil en ellos, pero no el latín. Ambos propugnan también la adecuación de las palabras al tema y comparten la imagen del gigante para ilustrarlo:

*Verba etiam res exigua angusta sequuntur
Ingentesque iuuant ingentia, cuncta gigantem
Vasta decent, uultus immanes, pectora laeta,
Et magni membrorum artus, magna ossa lacertique.*
(Vida, III, 411-413)

*Verba igitur grauius rebus quadrare recusant
Exigua et uitium magnumque admissa ruborem*

*Neu maius nomen grauiusque et uiribus impar
Indideris rerum, ex nano faciendo gigantem,*
(A.Montano, III, 924-925/919-920)

Y hasta en el final la *Retórica* de Arias Montano muestra su deuda para con la *Poética* de Jerónimo Vida: éste acaba su libro tercero con un encendido elogio a Virgilio donde le implora que le brinde su asistencia e infunda la inspiración en el pecho del poeta. La alabanza y súplica con que el poeta de Fregenal pone punto y final a su obra van dirigidas a la Virgen, pero las fórmulas y tópicos usados por Montano evidencian su vinculación con las del cremonés:

O decus Italiae, lux o clarissima uatum
(Vida, III, 585)

Diua maris sydus, mundi lux maxima nostri,
(A.Montano, IV, 1286)

*Te colimus, tibiserta damus, tibi tura, tibi aras,
Et tibi rite sacrum semper dicemus honorem*
(Vida, III, 586-587)

*Redde, precor, laudesque tui dulcissima uatis
Admitte et quae dona tuas promittimus aras
Ornatura, tuum auxilium testantia semper.*
(A.Montano, IV, 1296-1298)

7.- Para un estudio de la influencia de las retóricas clásicas y tardías en A.Montano, cf. M.V. Pérez Custodio, «Estudios de Arias Montano sobre recursos estilísticos: el *Rhetoricorum liber tertius* y el *Tractatus de figuris rhetoricis*», *Anales de la Univ. de Cádiz (Homenaje a Antonio Holgado Redondo)*, VII - VIII, 1990-1991, pp. 499-515.

Lo presentado hasta ahora sólo constituye un escueto muestreo de paralelos contextuales y formales en ambas obras por lo que toca al contenido doctrinal. Sin embargo, también a otros niveles la *Retórica* de Arias Montano muestra abiertamente su parentesco con la obra del poeta de Cremona. Ambos vates gustan de presentar símiles que faciliten al lector la comprensión del texto, de los cuales recogemos como ejemplo el motivo del caballo que se encabrita. Sus huellas pueden rastrearse en el tratado de Demetrio⁸:

«Pero cuando convertimos una metáfora en una comparación, como se ha dicho más arriba, se ha de buscar la brevedad y poner delante nada más que la palabra «como», pues, en caso contrario, tendremos imágenes poéticas en lugar de una comparación. Por ejemplo, el pasaje de Jenofonte que dice: «como un perro de noble raza se lanza temerariamente sobre un jabalí» y «como un caballo sin riendas, que galopa y da coces sobre la llanura». Estas expresiones no parecen comparaciones, sino imágenes poéticas».

Compárese lo anterior con los versos de Vida y A. Montano:

*Sic assuetus equus iam duris ora lupatis
Forte procul notis si armenta aspexit in aruis,
Huc ueterum ferri cupit haud oblitus amorum,
Atque hic atque illic haeret fraenisque repugnat:
Quoue magis stimulis instas, hoc acrius ille
Perfurit, it tandem multo uix uerbere uictus
Coeptum ire; ipsa tamen respectans crebra moratur
Pascua et hinnitu late loca complet acuto.*
(Vida, I, 298-305)

*Quadrupedi assimilis qui, dum per libera campi
Aequora non equitem dorso, non ore lupata
Sentit, uesano praeteruolat aera cursu
Tamque agitur Boream uersus septemque triones,
Siue ortus spectet solis Zephyrumue Notumue,
Quam si transuerso cursu fallentia semper
Atque obliqua nimis ponat uestigia: demens
Circum agitur, demens decurrit tramite recto.*
(A. Montano, II, 478-485)

Salta a la vista el parecido no sólo temático sino también estructural, pues encontramos ocho versos en ambos y, además, el cuarto comienza con una disyunción.

En los *excursus* ambos poetas se complacen en recordar las maravillas celestes, con una similitud formal buscada por Montano:

8.- Citamos por la traducción del *Sobre el estilo* de Demetrio, publicada por J. García López en Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1979, p. 58.

*Haud sum animi dubius magnos memorare poetas
Interdum Solisque uias Lunaeque labores
Astrorumque ortus, qua ui tumida aequora surgat*
(Vida, II, 205-208)

*Non etenim, Solisque uiam caelique meatus
Atque uagos Lunae cursus et sydera toto
Fixa polo dum demonstro, si quando fefelli*
(A.Montano, II, 374-376)

También imita Montano el *excursus* sobre los jóvenes que abandonan su patria para lanzarse a conocer mundo:

*Nec refert rate qui uarias legit aequoris oras,
Mercis ut in patriam referat se diues opimae,
Si non cuncta oculis lustrauerit oppida passim,
Et circumfusus longum terat otia terris.
Sat fuerit portus extremaque littora tantum
Explorasse: secus toto uagus exulet aeuo
Et serus natos dulces patriamque reuiset.*
(Vida, I, 402-408)

*Iam satis audendo terraeque marisque repertum est,
Dum uaga ter Phoebe minuit, ter cornua complet.
Iam tribus (heu nimium) lunaribus absumus annis.»
Talibus inde domum dictis patriamque reuisunt
Miranturque alias facies et pondera rerum*
(A.Montano, III, 983-987)

Y por seguir a Vida usa Montano los mismos clichés en el mismo lugar de verso, aunque el contexto sea totalmente diferente:

Pauca refert Teucrum indignos miserata labores.
(Vida, II, 475)
Exhibeant, est quod laudes miserata labores
(A.Montano, II, 164)
Quod superest, qua postremo peragenda poeta
(Vida, III, 455)
Quod superest, quaecumque tibi sententia menti
(A.Montano, III, 1.189)

Mas, si hasta aquí hemos hablado de semejanzas, la clara imitación de la obra de Vida por Arias Montano nos lleva inevitablemente a intentar explicarnos el por qué de ciertas diferencias. Dos de las características que separan las obras son el número de versos (1758 la de Vida y 4994 la de Montano) y las numerosas referencias a personajes contemporáneos (amigos, maestros, familiares, hombres de

estado, literatos, pintores, etc)⁹ que aparecen en la obra del poeta español mientras que apenas hay alguna en la del italiano. Mas estas discrepancias sólo resultan tales cuando lo que se compara son los *Rhetoricorum libri IV* con la edición de los *Poeticorum libri III* de 1527, pues el texto provisional de 1517 tenía 4507 versos y, además, estaba plagado de referencias a contemporáneos (Dovizio, Ghiberti, Annibale, Ercole, Guido, Ludovico Rangone, etc.). ¿Tuvo acceso por algún conducto A. Montano al texto de 1517, cuya salida de las fronteras de Cremona su autor tajantemente prohíbe? En el aire queda la hipótesis de que el español tuviese conocimiento de este texto durante la visita que se supone hizo a Italia en 1558. Dado, de otra parte, que la inmensa mayoría de los *excursus* a estos personajes en la obra de Montano son de datación bastante tardía (hacia 1560), podría llegar a sospecharse que quizá se introdujeron cuando la obra ya estaba compuesta o acabándose de componer, es decir, hacia 1560, y que la razón no fue otra que la imitación de J. Vida. Quizá también podría esto orientarnos sobre por qué la obra de Montano es tan extensa.

Ya que la colación de los textos de 1517 y 1527 con el de Arias Montano deja ver que el español retoma clichés que están en la edición de 1527 y no en la versión de 1517¹⁰, puede concluirse que es ese texto el que tuvo por delante, pero debemos dejar la puerta abierta a la posibilidad de que posteriormente, en el viaje a Italia, el conocimiento de la versión más temprana del poema también dejara sus huellas en el de Arias Montano, al menos en lo relativo a *excursus* a contemporáneos y extensión de la obra¹¹.

La vinculación de las dos obras creemos que ha quedado ya suficientemente demostrada y, en consecuencia, cumplido el primer objetivo de nuestro trabajo. Intentaremos ahora muy someramente abordar el segundo: ¿esta manifiesta dependencia de la obra de Arias Montano con respecto a la de J. Vida es una prueba más de la tan proclamada desaparición de fronteras en el XVI entre Retórica y Poética?

La postura habitual a la hora de abordar la cuestión ha sido considerar que el pensamiento poético del Renacimiento es esencialmente retórico, con lo cual se llega a la conclusión de que la Poética prácticamente desaparece en favor de las teorías de la Retórica y que la diferencia entre los tratados de ambas materias no van mucho más allá del título que los identifica (esta es la conclusión

9.- Cf. M.V. Pérez Custodio, «Los *Rhetoricorum libri quattuor* de B. Arias Montano. Introducción, edición crítica, traducción y notas», Exma. Diputación Provincial de Badajoz - Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, (en prensa).

10.- Por ejemplo, en el pasaje sobre los jóvenes que se lanzan a ver mundo hay interesantes diferencias entre las versiones de 1517 y 1527, ya que el final del hexámetro I, 544 de la primera es *domunque reuiset* y en la segunda se cambia por *patriumque reuisunt* (I,408). El final de hexámetro en la obra de Montano (III,987) es *patriumque reuisunt*, lo que evidencia su parentesco con la edición de 1527. A ello debemos añadir que en este mismo pasaje en la edición de 1527 aparece el término *uagus*, que es usado por Montano en la forma *uaga*. Tal término no aparece en la versión de 1517.

11.- No puede, sin embargo, afirmarse que el conocimiento de la edición de 1517 no pudiera haber tenido cierta influencia en cuanto a clichés compositivos, como podría sugerir el pasaje II, 374-376 del poeta español donde aparece el término *polo* que también se halla en su forma *poli* en la versión de 1517, pero se omite en la de 1527.

de Baldwin¹², Clark¹³, Weinberg¹⁴ y Vicker¹⁵). Sin embargo, un lúcido estudio sobre la materia como el que ha realizado Howell¹⁶, ha contribuido a poner los puntos sobre las íes y a afinar los parámetros por los que debemos enfocar el reparto de terrenos en ambas disciplinas. El problema, según este autor, radica en que en cuanto aparecen en un tratado clasificado como de Poética consideraciones sobre tipos de estilo y se enumeran las figuras de dicción y pensamiento, automáticamente se deduce que la Poética ha perdido su identidad en favor de la Retórica, sin tomar en cuenta cuáles son los elementos que genuinamente identifican a cada disciplina y cuáles son aquellos que tienen en común. Recuerda Howell, a la luz de las teorías grecolatinas, que la diferencia entre Retórica y Poética estriba en la función mimética o no-mimética de la literatura y que la diferencia entre el deleite y el didactismo en poesía y en oratoria no residen en que sean propiedad de una sólo de estas dos disciplinas sino en el hecho de que en la primera se logran mediante una creación mimética, es decir, mediante la ficción, y en la segunda se logran mediante una creación no mimética, es decir, mediante proposiciones y pruebas. El propio Aristóteles recomienda en su *Poética* el estudio de los principios retóricos para que en el proceso de *mimesis* los personajes se expresen con la convicción necesaria, poniendo al servicio de la ficción literaria recursos sacados de la composición argumentativa.

Pues bien, apliquemos ahora todo ello a la *Poética* de Vida y a la *Retórica* de Arias Montano. La diferencia fundamental se centra, pues, en que la *Poética* de Vida debe enseñar cuáles son las reglas de la composición mimética y la *Retórica* de Montano debe enseñar cuáles son las reglas de la composición basada en argumentaciones, es decir, no mimética. Y, efectivamente, el punto crucial de la primera es el problema de la imitación, con continuas alusiones al mantenimiento del decoro, a la adecuación entre los personajes y su comportamiento, entre la altura del tema y la de las palabras, etc.; se recomienda verosimilitud, ya que la norma básica es la de adaptarse a la lógica y a las reglas de la naturaleza; se habla largo y tendido de la educación del joven poeta, no del orador; hay preocupación por no aburrir al auditorio (lo cual se engloba en la función didáctica de la poesía); se desarrolla largamente la descripción del *furor poeticus*; se abordan varias cuestiones de elocución (pero para ser aplicadas a la composición mimética) y se enseña al aprendiz de poeta a componer a base del estudio y del uso de clichés de los dos grandes clásicos: Virgilio, básicamente, pero también Cicerón, aunque de éste lo que se pretende es aprender el manejo de la lengua para luego ser capaz de emplearla en la composición poética.

12.- Ch. S. Baldwin, *Renaissance literary Theory and Practice*, Gloucester, 1959.

13.- D.L. Clark, *Rhetoric and Poetry in the Renaissance*, New York, 1922.

14.- A. Weinberg, *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1961.

15.- B. Vicker, *Classical Rhetoric in English Poetry*, New York, 1970.

16.- W.S. Howell, *Poetics, Rhetoric and Logic. Studies in the basic disciplines of criticism*, Nueva York, 1975.

17.- Recuérdese que la primera traducción con comentario del XVI es la de Robortello en 1548. Para una información muy sumaria sobre la cuestión, cf. A. García Berrio y T. Hernández Fernández, *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.

Están cumplidos, pues, más que de sobra los requisitos exigibles a una poética. Arias Montano, por su parte, cumple también con los propios de una retórica: clara explicación de las partes del discurso, de las facultades del orador, de los procedimientos argumentativos y estilísticos, etc. La ejemplificación, eso sí, es a base de textos poéticos, porque en verso está escrita la obra y porque, como ya hemos dicho, a las reglas de la elocución remitía Aristóteles a los poetas.

Las parcelas particulares, por tanto, se respetan y las comunes, como era de esperar, se comparten. También son ambas disciplinas partícipes de características que escapan a la idiosincrasia específica de un género determinado: anécdotas, símiles, preocupaciones propagnadísticas, pedagógicas, etc., pero que son fácilmente entendibles, pues si ya se ha hablado de preocupaciones extrarretóricas en las retóricas¹⁸, por la misma razón podríamos hablar de preocupaciones extrapoéticas en las poéticas, como rasgo peculiar de ambas disciplinas en el XVI.

No debemos olvidar, de otra parte, una serie de razones particulares que explican el parentesco de ambas obras, como son el hecho de que parece lógico que el horaciano por excelencia de nuestra poesía latina del XVI guste de imitar formalmente a Horacio con su *Retórica* igual que luego lo hará con su obra lírica, y que el tránsito a esta imitación de Horacio se lo facilite la existencia de la obra de Vida, que funcionaría de puente entre uno y otro. La causa de por qué escribe una retórica y no una poética si su propósito era imitar a Horacio posiblemente sea la existencia de la obra de Vida e, incluso, su increíble éxito editorial que, desde luego, no consiguió Arias Montano con su tratado.

De otro lado, no puede olvidarse que en las teorías de Horacio se apuntan cuestiones de estilo que ampliamente se desarrollan en la obra de Demetrio y de Longino, donde junto a citas de Lisias aparecen las de Homero, y donde hay ejemplos sacados de la tragedia junto a pasajes de Demóstenes, y que, en consecuencia, la mezcla retórica-poética ya está en esos textos, cuya influencia en las doctrinas del s.XVI apenas ha sido objeto de estudio. No se puede negar que en el Renacimiento las retóricas y poéticas cobran tintes diferentes, pero tampoco se les puede tildar, sin más, de haber perdido su identidad.

M^a Violeta PÉREZ CUSTODIO
Universidad de Cádiz

18.- Cf. J. Rico Verdú, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1973, pp. 50-56.

**UN NUEVO POEMA ÉPICO LATINO EN LOS ALBORES DEL S. XVIII:
LA SAGVNTINEIDA DE J.M. MIÑANA***

Todos cuantos nos consagramos a esta parcela del latín de los Ilustrados -y en nuestro caso de los Ilustrados valencianos- saludamos alborozadamente el hallazgo de una primicia como la que vamos a comentar. Y esta satisfacción tiene una doble vertiente, primero porque se trata de un texto -inacabado- inédito que para la mayoría de investigadores solamente les era conocido «por referencias», y segundo porque ello no hace más que confirmar nuestras convicciones -manifestadas reiteradamente a lo largo de las publicaciones que ofrecemos- de que la lengua latina no se agota en los límites tradicionales sino que su vigencia es mucho mayor abarcando el siglo XVIII y buena parte del siguiente. Es el momento, así pues, de lanzarnos *in medias res* y de pasar a comentar la monografía, pues la traducción y las notas pertinentes de la *Saguntineida* esperamos que muy pronto vean también la luz pública. Con todo, juzgamos oportuno hablar antes brevemente de su autor.

José Manuel Miñana (Valencia 1671-1730) hizo los votos perpetuos en el convento de los Trinitarios de su ciudad natal a los dieciséis años, marchando luego a Italia (Nápoles), lugar en el que permaneció siete años aprendiendo la lengua latina y demás disciplinas anexas. A su vuelta permaneció cuatro años en Liria, otros cuatro en Sagunto, y en 1704 obtuvo la cátedra de Retórica del

*.- Esta comunicación, aunque se presenta de forma individualizada, es el fruto de un trabajo en equipo con el profesor Estellés González, colega en el Dept., que ha fructificado en diferentes publicaciones algunas de las cuales se citan en las notas.

Alma Mater valentina, pronunciando el discurso de inauguración del curso académico de la Universidad ese mismo año, titulado *De Reuocanda Eloquentia*. Empero, y como quería consagrarse por entero al cultivo de las letras latinas, consiguió tras arduas negociaciones que la Universidad de Valencia le dejara libre y eximiera de su obligación docente.

En primer lugar y dada su estancia en Sagunto, comenzó a escribir dos diálogos, el *De Theatro Saguntino* y el *De Circo* -y cuyos pormenores se pueden encontrar detallados en estas mismas páginas por mi colega el prof. Estellés González- que interrumpió para consagrarse por entero a la composición del *De Bello Rustico Valentino*¹; a su conclusión, terminó los dos diálogos e inició el borrador de la *Saguntineida*, sin embargo, pensamos, su muerte acaecida un 27 de julio de 1730 le impidió continuarla².

1

Decíamos al comienzo que los estudiosos de la Ilustración valenciana solamente conocían «por referencias» la existencia de la *Saguntineida* de Miñana; efectivamente, éstas se concretan en las que aparecen en las biografías respectivas de Jover y Mayáns, quienes, casi con idénticas palabras, inciden en que el fraile trinitario compuso tan solo un esbozo de poema épico sobre la destrucción de Sagunto. Como quiera que las palabras de D. Gregorio Mayáns al respecto ya las hemos recogido en otro lugar³, traemos a colación ahora las de Jover:

Reliquit Miniana «Saguntineida», siue poema «De Sagunti excidio»: quod opus aggressus est magno spiritu, sed solo conatu contentus est.

Aparte, pues, de éstas, nosotros hemos podido reunir un par de referencias más que aparecen en dos epístolas cruzadas entre Miñana y M. Martí, su mentor y patrono⁴. En la primera -de 9 de abril de 1702- el primero informa a Martí de la tarea que en aquel momento centra toda su atención y que no es otra que la composición de un poema épico consagrado a la destrucción de Sagunto y que lleva por título *Saguntineida*. Una vez expuesto que su redacción necesitará de abundantes *limae labores*, plantea al Deán Martí una serie de cuestiones que le tienen bastante preocupado de cara a su definitiva composición; así, alude a las dificultades que le suscitan dos de sus fuentes más importantes, Livio y Silio Itálico.

1.- Vid. F. J. Pérez Durá - J.M. Estellés González, *La Guerra de Sucesión en Valencia*. (Valencia, IVEI, 1985).

2.- Que sepamos, existen dos biografías de Miñana, en latín, confeccionadas por D. Jacinto Jover y Valdenoches (*Io. Mariana Soc. Iesu «Historiae De Rebus Hispania Continuatio»*, I. E. Miniana, La Haya, 1733) y por Don Gregorio Mayáns (remitimos a nuestra *La Guerra de Sucesión...* cit. 307-310)

3.- Vid. nuestra *La Guerra de Sucesión...* cit. 309-310.

4.- Vid. *Emmanuelis Martini, Ecclesiae Alonensis Decani, «Epistolarum Libri Duodecim». Accedunt auctoris nondum defuncti uita a Gregorio Maiansio conscripta: nec non Praefatio Petri Wesselingii*, I-II (Amstelaedami, J. Wetstenium-G. Smith, MDCCXXXVIII), II, 12 y 13.

Cuatro días más tarde contesta Manuel Martí, elogiando en grado sumo que el autor de la *Ab Vrbe Condita* sea uno de los más importantes inspiradores de su proyecto, añadiendo además unas aclaraciones llenas de sapiencia y erudición -no podía ser de otra manera- a las preguntas que Miñana le había planteado. Pero es que encima el Deán no se contenta solamente con apuntarle unas soluciones léxicas, sino que, con gran sutileza y tacto, le insinúa cuál ha de ser su primera fuente de inspiración: los poemas homéricos; al hilo, pues, de ésto, Martí, con un tono ciertamente desenfadado, cuenta al fraile trinitario que en conversaciones informales con Juan Castellví⁵ salió a colación la *Saguntineida* y que fue precisamente Martí quien apuntó la necesidad de facilitar a Miñana unos ejemplares de Homero -de los que éste carecía-; la generosidad del prócer valenciano quedó una vez más de relieve pues puso gentilmente a disposición de aquel los fondos de su biblioteca. Martí agradeció la deferencia y rápidamente envió a Sagunto las obras de Homero para su consulta.

Conviene que digamos ahora dónde se encuentra el manuscrito, aunque tal vez hubiera sido más correcto poner el verbo en plural, pues no se trata de un ejemplar, sino de dos los que hemos podido localizar, y ambos en Valencia; el primero se halla en la Biblioteca Archivo Histórico Mayansiano del *Corpus Christi* del Patriarca, en el volumen número 618 titulado «Escritos varios» repleto básicamente de cartas, la mayoría de las cuales han sido publicadas ya en los respectivos *Epistolarios* de M. Martí y G. Mayáns gracias a la ingente labor investigadora de A. Mestre y en los que nosotros mismos también hemos colaborado⁶.

El volumen en el que se encuentra la *Saguntineida* tiene 225 mm. por 166 mm. y sus páginas aparecen sin numerar; el poema ocupa una extensión de dieciocho páginas enteras a razón de 21 vv., aparte del título, la hoja primera, en tanto las dieciséis siguientes varían entre 21 y 24 vv., y la última sólo tiene 5 vv. y una letra que encabeza el que podría haber sido el sexto; en los márgenes se hallan los número arábigos correspondientes a la numeración de los versos, aunque hemos de proclamar que no con excesiva rigurosidad pues en diversas ocasiones el copista se equivoca en el cómputo.

La lectura ha representado para nosotros grandes dificultades no solo por los trazos de las letras -a veces irreconocibles- sino también porque los tres últimos versos de cada página se encuentran, en parte, carcomidos por la polilla; en fin, diremos que como era normal en la época, el libro está encuadernado en vitela. En relación al segundo original diremos que se encuentra en la Biblioteca General de la Universidad de Valencia en un volumen que tiene la signatura Ms. 181 en el que también aparecen los dos *Dialogi*; el poema de Miñana lo podemos encontrar a partir de la página 65 y con la siguiente distribución: los cuatrocientos quince versos quedan englobados en diecinueve páginas, de las cuales la última sólo tiene 9 en tanto que la primera tiene 18 y las restantes diecisiete, veinticinco. La numeración de los mismos es de diez en diez.

5.- Juan Castellví, conde de Cervellón y segundo marqués de Villatorcas, fue Gobernador de Valencia y Virrey de Nápoles durante la Guerra de Sucesión.

6.- Vid., por ejemplo, el volumen de la *Correspondencia Mayáns-Martí* (Valencia, Soler, 1973), en el que se halla la traducción de las cartas latinas que hicimos mi colega, el prof. Estellés González y yo mismo.

Comoquiera que no adjuntamos el texto ni nuestra traducción, hemos creído oportuno fijar nuestra atención en tres puntos principalmente: *fuentes, tema y personajes*, y la *métrica*, con los que nos parece el lector podrá formarse una idea bastante exacta del poema de Miñana. Veamos las primeras. Hemos dicho hace un momento que la lectura de la *Saguntineida* ha sido en diferentes y bastantes momentos en extremo complicada, y sin duda habrá que recordarlo nuevamente cuando nos refiramos a los aspectos métricos; sin embargo, en lo relativo a fuentes, nuestro esfuerzo se ha visto en parte compensado ya que tanto Martí como Mayáns e incluso el propio autor, Miñana, han coadyuvado para que nuestro peregrinaje fuese más llevadero. Gracias a sus informaciones nos enteramos de que el autor tenía la intención de conocer la obra y de seguir las huellas de Homero, Livio, Silio Itálico, Estacio y finalmente Claudiano. Después de analizar las diversas fuentes hemos llegado a la conclusión de que el principal inspirador de la *Saguntineida* fue el poeta latino Silio Itálico.

No podemos extendernos ahora y aquí -por razones fácilmente comprensibles- en una serie de cuestiones relativas a la problemática que plantean los *Punica*, la obra de Silio Itálico; la profundización en puntos como los inspiradores lejanos de los *Punica* (los historiadores púnicos Filinos, Silenos, Solinos, el griego Polibio...), los antecedentes romanos (los analistas, Ennio, Valerio Antias, Tito Livio, Virgilio...), la propia gestación del poema, etc. nos llevaría muy lejos y se apartaría un tanto de nuestro empeño. No obstante, creemos que sí conviene resumir los libros del poeta latino que a buen seguro sirvieron de guía al ilustrado valenciano.

Los *Punica* -obra que también es conocida como *La Guerra Púnica*- comprenden diecisiete libros, pero a nosotros solamente nos interesan los tres primeros en los que se narran los sucesos de Sagunto; en ellos, resumidamente, encontramos: en el primero, la cólera de Juno que hace de Aníbal su paladín (vv. 21 ss.), el ataque a Sagunto -la ciudad y su leyenda- (vv. 296 ss.), la embajada de los saguntinos ante el Senado romano (vv. 556 ss.); en el segundo, el asedio a la ciudad (vv. 1 ss.), diversos episodios de personajes legendarios -Asbitio, Mopso, Terón...- (vv. 56 ss.), discursos de Hammón, de Gestar (vv. 279 ss.), y por último el fin de Sagunto (vv. 457 ss.) con el envío por Juno de Tisífone para sembrar el desconcierto entre los asediados; en el tercero, que también roza tangencialmente algunos puntos con el poema de Miñana, la despedida de Aníbal de su mujer e hijos y su sueño profético (vv. 1 ss.), los ejércitos hispanos (vv. 325 ss.), la conducción de las huestes cartaginesas hasta Italia (vv. 415 ss.), y finalmente la respuesta de Bostar tras consultar al oráculo de Hammón.

Como veremos después cuando hablemos del «tema y personajes» de la *Saguntineida*, un esquema muy parecido es el que se había trazado el fraile trinitario para el desarrollo de su poema épico. Y si el marco general que se trazó Miñana es semejante al de Silio Itálico, los diversos sumandos, por fuerza, han de ser análogos. Fijémonos en algunos, empezando por los históricos; así, la virgen guerrera que el poeta latino nos la describe luchando al pie de los muros de Sagunto -y que tiene su paralelismo virgiliano en la Camila del canto séptimo-, tienen su correspondencia en este fragmento de Miñana (vv. 376 ss.):

Dux erat Hesperia laetus de gente vetusta,
Orsua quem genuit refluentem Baetis ad undam
Nympha Atlantiades: et bello et sanguine clarum...

Las pinturas que afligen a Aníbal en el templo de Literno (cf. *Pun.* VI 653) -simétricas al recuerdo de la guerra de Troya que entristece a Eneas en el canto primero virgiliano- son claramente comparables a la aparición del caudillo cartaginés en el poema del fraile trinitario (vv. 232 ss.):

At mare despectans Poenus dux feruidus ira
Multis cum lacrimis fata incusabat iniqua.
Barcaea de gente satus Carthaginis altae
imperium, uix dum prima lanugine malae...

También en la gesta de Sagunto podemos seguir claramente las líneas de Silio Itálico; la ciudad recibe el ataque cartaginés porque *ter Marte sinistro / iuratumque Ioui foedus conuentaque patrum* (*Pun.* I 8 ss.), en tanto que para Miñana (vv. 365 ss.):

....utque Hannibal ausit
signa cani iussit sociosque in proelia secum
quos se circum habuit Martemque adduxit inicum.

Fue Hércules (*Pun.* I 272) el fundador de las murallas de la ciudad atacada, es decir, de la casta Saguntos (*Pun.* III 1-2), murallas que alejadas de la mar prefiguran sin duda alguna las *moenia Romae* que por doquier se muestran en el poema virgiliano, y que a manera de obstáculo infranqueable habrá de superar Aníbal antes de penetrar en Italia (*Pun.* III 509 ss.); iguales términos utilizó Miñana (vv. 270 ss.):

Romanas aquilas altis splendere Sagunti
turribus ipse vides, communi foedere iunctas
Herculeis signis: duplex mihi causa doloris.

Otro punto de contacto es el de la mitología; si Silio Itálico recurre a las leyendas tradicionales para desencadenar su monografía -también Virgilio proclama desde el principio que su poema se cimentará, entre otras cosas, en la voluntad de los dioses y del destino-, lo mismo hará Miñana; en ambos la diosa Juno desempeñará idéntico cometido, y es «gracias a» su voluntad que se suceden los acontecimientos del asedio de Sagunto y su trágico desenlace. En la obra del poeta latino encontramos la profecía de la diosa (*Pun.* I 26 ss.) y la pléyade de divinidades infernales que aparecen relacionadas (*Pun.* I 91 ss.; I 19 ss.); será Juno la que llama a Tisífone, deidad del Erebo, para que *congere praeceps / in Rutulos totamque Erebo demitte Saguntum* (*Pun.* II 540-541), en tanto que en el poema de Virgilio será Alecto la que lleve a cabo tal menester (*Aen.* VII 341 ss.; 540 ss.). José Manuel Miñana, como hemos dicho, no hace más que seguir los pasos de Silio Itálico, quien, en resumen, llena su monografía,

pero sobre todo los dos primeros libros que son los que a nosotros nos importan y que se conocen con el nombre de «La gesta de Sagunto», de intervenciones y decisiones divinas; así, cuando en la *Saguntineida* está hablando Juno, dice (vv. 107 ss.):

[...]»Ditisque acies in bella uocabo
et tandem ex Erebo regnis noua sontibus arma
expediam: ruat alto a culmine Graia Saguntos.»

Y en lo que concierne a Tisífone (vv. 126 ss.):

Tisiphone in primis turba comitatur Sororum
flagello insignis, pallaque induta cruenta,
squallida multigenis attollens ora cerastis[...]

En el apartado siguiente veremos la caterva de divinidades infernales que aparecen en la *Saguntineida*. Importa, por otra parte, destacar también el papel que desempeñan los presagios y premoniciones. Si ya Ennio se sirvió de ellos (*Ann.* I 79 ss.), y Virgilio llenó su obra de profecías siempre magistrales, Silio Itálico no podía quedarse a la zaga, y aunque en algún momento la fuente parezca ser la *Eneida*, se cree más comunmente que es Tito Livio y Lucano los que le suministran el material. En lo que concierne a los sueños, su utilización por parte de Silio Itálico le sirve como una especie de ofrecimiento para la actuación posterior así como también algunas advertencias divinas (*Pun.* I 62 ss.; II 560 ss.; III 133 ss.). Un solo ejemplo de Miñana corroborará lo que decimos, el final del discurso de Juno a Aníbal (vv. 280 ss.):

«Quum cernes, coepisse puta (nam nostra tenebit
urbem inuicta cohors), conitere tunc summa ui.
Hic labor extremus Tyrium: perque arma uirosque
perge ruens hostem, et tectis incendia misce.»

Por último, dos palabras en relación a los discursos y comparaciones; si Virgilio, por ejemplo, utiliza éstas como *digressio* o *excessus* magistrales, Silio Itálico se sirve de ambos recursos estilísticos bien para determinar la psicología de los personajes, bien incluso para plasmar el estado anímico de los protagonistas (*Pun.* II 682 ss.). Una sola muestra de la *Saguntineida* (vv. 351 ss.) cuando habla Bostar:

[...]»Quanam uox, Poeni, insania uertit?
Quis furor exagitat? De uestra adeone fide actum est?
Nempe superstitio fallax, et credula menti
arrecto abducit, metus est ignauus et amens....

3

Consideramos ciertamente necesario desarrollar el apartado de *tema y personajes* para una mejor comprensión del poema de Miñana; y lo primero que llama la atención es el nombre, *Saguntineida*. La similitud de su denominación con otras obras también del género épico que gozan de renombre universal es lo primero que salta a la vista; se nos antoja que José Manuel Miñana intentaba que su monografía pudiera convivir en la eternidad con otras que compusieron celeberrimos poetas griegos y latinos.

Sin duda nos viene a la mente, por encima de todos, el poema del inmortal Virgilio celebrando las gestas de Eneas, la *Eneida*; después otros que, si bien no lograron la misma celebridad que el anterior, con todo poseen unos valores literarios ciertamente notables y que asimismo influyeron en gran manera en escritores posteriores, como los poemas de Estacio, *Aquileida* y *Thebaida*. Y aunque con estas composiciones conectamos de un solo golpe de vista -cual es el parentesco onomástico-, no debemos olvidar otras que, como ya hemos indicado, nuestro fraile tuvo en sus manos; así, las homéricas *Iliada* y *Odisea*, los *Annales* de Ennio, el *Bellum Punicum* de Nevio, etc, más arriba aludidas.

Pasemos ahora a compendiar el *tema* de la *Saguntineida*. El poeta, tras una invocación a Apolo y las Musas, describe en apretados versos su finalidad: cantar las glorias del pueblo de Sagunto en su lucha heroica y desigual contra el feroz cartaginés (vv. 1-44); luego, y siguiendo las huellas del padre de la poesía épica, Homero, también Miñana nos lanza *in medias res* para asistir a la asamblea de los caudillos tirios y descubrir la inquietud que les alberga (vv. 45-105), haciendo aquí su aparición el elemento sobrenatural, presente en todos los poemas épicos, y en esta ocasión protagonizado por Juno.

Ésta convoca a una reunión a las divinidades tartáreas y en un discurso pleno de fuerza y violencia les da a conocer la enorme vergüenza que sufre en su corazón (vv. 106-212); una vez lograda su colaboración, Juno se hace la encontradiza con el otro protagonista, Aníbal, le conforta y anima a superar la difícil situación por la que está pasando (vv. 213-238). El caudillo cartaginés atiende presuroso los consejos de la diosa y se dispone para la batalla (vv. 284-326); en fin, la aparición de dos personajes, Gacel y Bostar, y la descripción de las primeras escaramuzas bélicas pone fin al poema inacabado de Miñana (vv. 284-415).

Importa ahora reseñar un aspecto ciertamente importante cual es la gran cantidad de personajes, tanto divinos como humanos que aparecen en los cuatro centenares largos de versos; para lograr un acercamiento más comprensible a todos ellos, los hemos dividido en dos grandes grupos: divinos y humanos; luego comentaremos algunos topónimos y geónimos. Los personajes divinos, a su vez, los hemos clasificado en «mayores» y «menores» atendiendo a su función mitológica. Los primeros tienen como eje central la figura de Juno, alrededor de la cual está centrado casi todo el poema; también aquí -como en la *Eneida*- la diosa se siente ofendida por el ultraje cometido a su honor pues Júpiter no ha dudado en favorecer la empresa de Hércules, sobretodo la fundación de Sagunto, como homenaje a la madre del héroe, Alcmena.

Hemos de hacer alusión también a Plutón o Dite, a Marte, a Ino, aunque su papel es más episódico y genérico que los anteriores; subrayar también, y por último, la presencia de Febo Apolo, como divinidad protectora de la poesía, y en calidad de tal, el vate solicita su inspiración al inicio de la tarea a la par que lo identifica con aquel que está al frente de los destinos de España, Felipe V.

Dentro de los «menores», hemos optado por hacer una distribución muy esquemática y simple: *superi et inferi*, aunque la desproporción es evidente entre ambos grupos. Entre los primeros, sólo las *Musae* o *Pierides*, indefectiblemente unidas a Apolo y a la ninfa Orsua, hija de Atlas. Y entre los segundos, las Furias y los monstruos que habitan en las profundidades infernales sobre las que reina Plutón; así se alude a Cerbero, el terrible perro guardián, a las Arpías, aquellas hijas de Neptuno representadas como monstruos alados; Lerna, la hidra de los pantanos que Hércules destruyó, la Gorgona Medusa, capaz de petrificar con su mirada y con cabellera de serpiente; el monstruo marino Escila, la Quimera, las Erinias Tisífone, Alecto y Mégera, que son las divinidades griegas de la venganza; las Quelidres, monstruos con figura de reptil, en fin, Fereas, manifestación de la diosa Hécate, esposa de Plutón, a la que Miñana confiere una actividad maligna.

En lo relativo a nombres de persona, la figura de más relieve y que obviamente destaca por encima de las demás, diremos que es Aníbal, el cual en el fragmento que compuso Miñana se nos muestra un tanto desvalido, sin recursos y endeble, personaje que enseguida nos recuerda el que Homero nos ofrece de Aquiles en la célebre escena en la que el héroe vierte amargas lágrimas a orillas de la mar. Los otros tienen un papel menos relevante y de ellos nos ha sido imposible de todo punto la localización de Gacel, pues aunque el poeta nos ofrece detalles bastante significativos, con todo su identificación ha sido baldía. Bóstar, por el contrario, sí que es perfectamente localizable, pues se trata de un nombre de origen púnico repetidas veces incluido en la obra de Tito Livio y de Silio Itálico.

Otra figura a la que Miñana ha dado un tratamiento diferente al que aparece en la tradición literaria es la de Alastor; éste en la *Saguntineida* es un fiero guerrero que se apresta para el combate, mientras que en las fuentes clásicas, con el nombre de Alastor sólo se conoce uno de los compañeros de Sarpedón, muerto por Ulises, y a uno de los caballos de Faetón⁷. Por último, nombraremos a Euristeo que también aparece, aunque de forma circunstancial, debido a su íntima relación con todo el mito de Hércules.

No queremos terminar este apartado sin hacer referencia a dos adjetivos entroncados con nombres propios de la mitología y de la historia: el primero es *Agenoreus* que equivale a «originario de Fenicia» y también «cartaginés», término emparentado con el nombre de uno de los antepasados de Dido, reina de Cartago; es decir, Agenor, del que habla Virgilio (*Aen.* I 338). E idéntico tratamiento lingüístico da el poeta al gentilicio de una de las más influyentes familias cartaginesas, los Barcas, y siguiendo el ejemplo de Silio Itálico que es, al parecer, el único que lo usa, se sirve de *Barcaeus*.

7.- Cf. respectivamente, Ovidio, *Met.* XIII 257, y Claudiano, *Pros.* I 286.

Forzoso es, finalmente, dejar de lado los nombres geográficos -tanto reales como imaginarios- que aparecen en la *Saguntineida*; la profundización en todos ellos, de Grecia, Italia, España y Norte de África, nos hubiera llevado, quizás, demasiado lejos. Con todo, hemos de recordar que Miñana, haciéndose eco de una de las leyendas más extendidas acerca de la fundación y nombre impuestos a Sagunto, lo relaciona con la ciudad de Zacinto, capital de la isla del mismo nombre en la mar Jónica.

4

En la historia de la literatura los diversos géneros literarios que la configuran casi siempre están ligados a una forma expresiva determinada, a unas estructuras estilísticas, métricas, en fin, a unos esquemas precisos que los hacen fácilmente reconocibles⁸. Miñana, a este respecto, va a ser fiel seguidor de los cánones más ortodoxos y por ello compuso su *Saguntineida* en el metro lógico, es decir el *carmen heroicum* propio de la epopeya, aunque no exclusivo, en hexámetros. Y en nuestros días, cuando se quiere ofrecer una visión fidedigna y auténtica de las epopeyas clásicas, no se ha dudado en adaptar a las lenguas modernas la estructura métrica antigua, basándose, no obstante, en principios rítmicos y acentuales diferentes; y de ello dan buena prueba las magníficas versiones que de nuestros clásicos han hecho Carles Riba, Llorenç Riber y Miquel Dolç, afamados poetas.

Con todo, no queremos dejar de insistir en un extremo ya mencionado: que nos hallamos ante un poema inconcluso y que por tanto los defectos y fallos de los que hablaremos enseguida, son consecuencia lógica de la falta de corrección y redacción definitivas que José Manuel Miñana no pudo o no quiso realizar. Veamos, brevemente, algunos de los problemas más llamativos y de más difícil solución que plantea el poema; en este aspecto llama poderosamente la atención la gran cantidad de versos prácticamente imposibles de reducir a las normas esquemáticas y fijas marcadas por el hexámetro dactílico, con lo que su escansión es de todo punto inviable.

La ejemplificación probatoria de lo que acabamos de decir en todos sus extremos resultaría en extremo farragosa y se alejaría de los cauces y de los estrictos límites de esta comunicación. Sin embargo, tampoco queremos que quede en el tintero una mínima aportación esclarecedora de nuestros asertos; por ejemplo, hallamos increíbles equivocaciones que imposibilitan la correcta escansión del hexámetro, como en (v.11):

Feralem se enim noctem mersarique cruore

o en este otro (v.146):

Ardet enim nec clara micat sed inertissimo

8.- No se trata, como es lógico, de un precepto general, pues existen abundantes ejemplos de no coincidencia entre contenido y forma; sin ir más lejos, el *De Rerum Natura* de Lucrecio, una obra de contenido filosófico y escrita en verso.

En otros, es preciso mantener el hiato tras interjección, pues en caso contrario hay grandes dificultades de medida, como en (v. 7):

O utinam sanctis arentia fontibus ora.

Por no hablar, en fin, de los hexámetros espondeicos, o de los versos incompletos, etc.

Cuando leímos por primera vez el manuscrito que se encuentra en la Biblioteca del *Corpus Christi* encontramos grandes problemas de lectura, debido en especial a las faltas cometidas por el autor que incidían de lleno en la fonética, morfología y sintaxis de palabras y construcciones; y aunque se podrán encontrar en el aparato crítico de nuestra edición -repetimos, que esperamos en breve se publique- las enmiendas que nos hemos permitido realizar respetando al máximo el original, con todo he aquí una pequeña muestra de nuestros asertos: *aetatem* frente a *aethadem* (v. 18), *lymphatis* por *lynfatis* (v. 56), *saguntino* por *sanguntinum* (v. 69), *secum* por *secul* (v. 73), etc.

Se podrá comprender fácilmente que el poema adolece de graves defectos de difícil y compleja solución por lo que nuestro esfuerzo, lo decimos sin el mínimo rubor, ha sido siempre ímprobo y en muchas ocasiones descorazonador. Con todo, y terminamos, nos ha parecido oportuno -ya que se nos brindaba la oportunidad para ello- presentarlo en este *I Simposio sobre Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico* porque, entre otras razones, la *Saguntineida* de José Manuel Miñana no hace más que certificar la veracidad de la *Pervivencia* del mundo greco-romano.

F. Jorge PÉREZ DURÁ
Universidad de Valencia

EDICIONES Y COMENTARIOS DE LA OBRA MÉDICA DE ARETEO DE CAPADOCIA

I. A modo de introducción.

Parece conveniente iniciar esta comunicación, con unas pocas palabras en torno a la vida y a la obra de este ilustre médico griego que gozó de merecida fama entre los humanistas europeos, excepción hecha de los españoles, durante los siglos XVI, XVII y parte del XVIII. Lo creo necesario; pues, durante nuestro período de formación académica, pese a que los autores científicos no son desdeñables en modo alguno, éstos suelen ser olvidados.

Lamentablemente, las alusiones han de ser breves, ya que, en realidad, sobre Areteo de Capadocia poco se puede decir. Su nombre nos indica que es oriundo de la región asiática de Capadocia. No hay consenso en las diferentes fuentes a la hora de fijar la fecha exacta en que vivió y ni siquiera se puede concluir la época *post quem* a lo largo de su obra, ya que únicamente aparecen citados Homero e Hipócrates. Indirectamente, a través de breves alusiones presentes en los escritos de Dioscórides, de Aecio, de Pablo de Egina, se puede intuir que su vida transcurrió entre el mandato de Nerón y de Adriano. Siguiendo la subdivisión que P. Laín Entralgo¹ propone para la historia de la Medicina Clásica, Areteo de Capadocia se encuentra situado en la etapa en que la medicina helenística se desarrolla y se diversifica en el seno del Imperio Romano. Dentro de las escuelas médicas que tenían

1.- Cf. *Historia de la Medicina*, Barcelona, 1986 (= 1978), pp.63-64.

vigencia en esta época (desde el s. I a.C. hasta finales del s. II d.C.), se le ubica en la pneumática. Creador de ella fue Ateneo de Atalía (s. I d.C.), movido por el pneumatismo de algunos escritos hipocráticos y, sobre todo, por el de la filosofía estoica. Discípulo del tal Ateneo fue nuestro autor, que, sin embargo, terminó derivando a posturas eclécticas, convencido de que en todas las doctrinas había parte de verdad (de este mismo pensamiento son médicos como Agatino de Lacedemonia, Arquígenes de Apamea y Rufo de Éfeso, entre otros).

Su obra médica comprende dos grandes bloques: A) *Sobre las causas y síntomas de las enfermedades agudas y crónicas*, y B) *Sobre la curación de las enfermedades agudas y crónicas*, integrado cada uno de ellos por cuatro libros, de los cuales dos se dedican a las enfermedades agudas y otros dos a las crónicas. Podemos apuntar, con las limitaciones que demanda el contexto que nos ha reunido a todos aquí, que el de Capadocia destaca en la Historia de Medicina por su contribución a la nosografía. A lo largo de su obra son descritas cuidadosamente, entre las enfermedades agudas, la epilepsia (I 5), el tétanos (I 6), la angina (I 7), la pleuritis (I 10), la neumonía (II 1), el causón (II 4) y otras; entre las enfermedades crónicas, la cefalea (III 2), la melancolía (III 5), la tisis (III 8), el empiema (III 9), la disentería (IV 9), la hidropesía (IV 1), la artritis (IV 12), la diabetes (IV 2), etc; en el tratamiento de las enfermedades, procede metódicamente a la hora de ofrecer remedios para su curación y recurre siempre a la experiencia, empleando con frecuencia las sanguijuelas, las ventosas, las cantáridas, la tapsia y la mostaza, y utilizando, en algunos casos, los narcóticos y los purgantes más enérgicos.

Apuntemos como colofón a esta introducción que, de acuerdo con la relación normal en la literatura griega entre tipo de composición y lengua utilizada, Areteo adoptó el jonio en sus escritos, puesto que la obra más señera en esta materia, el *Corpus Hippocraticum*, así lo demandaba.

II. Ediciones y comentarios de la obra médica de Areteo.

Y ya sin más preámbulos abordamos el asunto que nos ocupa. Aunque hablemos a veces de los códices a la hora de analizar alguna edición, al tratarse de algo que nos afecta sólo de manera tangencial, evitaremos su enumeración². Diremos, no obstante, a título indicativo que son de fecha bastante reciente: los encontramos únicamente, de acuerdo con la datación de K. Hude, a partir del s. XIV (fecha de la que procede sólo uno: el *Neapolitanus* III D 21) y, sobre todo, en los siglos XV y XVI.

Merece la pena mencionar una hecho relevante: la ausencia, aunque no excepcional, de bastantes pasajes de la obra de Areteo; en casi todas las ediciones faltan: a) libro I: capítulos 1-4 y

2.- Remitimos para ello a la introducción de la edición de Areteo que realiza K. Hude, Berlín, 1958, pp. VII-IX, donde, además de ofrecer el repertorio de ellos, intenta elaborar el stemma.

comienzo del 5; b) libro VII: capítulos 6-7, 8-12, 15-16; c) libro VIII: capítulos 1, 4, 8-11. Además, en varias partes de toda la obra parecen faltar no sólo palabras, sino también, a veces, líneas: el capítulo sexto del libro octavo probablemente está mutilado en parte.

II.1.- Junio Paulo Crasso.

Los escritos de Areteo, antes de que viesan la luz en griego, se publicaron en latín. La traducción inicial de los mismos apareció en Venecia en 1552 y se debió a Junio Paulo Crasso, médico italiano nacido en Padua, no se sabe con seguridad la fecha, y fallecido en 1574. De su Universidad fue catedrático por espacio de muchos años.

De él proceden también notables versiones del griego al latín de obras de Hipócrates, Galeno, Rufo de Éfeso y otros autores. Además de ellas, compuso numerosos tratados de medicina. Pero dejemos que hable él mejor que yo, para comprobar el buen hacer filológico, la dedicación y el cariño de este humanista por los autores clásicos y, en concreto, por Areteo. Cito textualmente pasajes de su introducción: «Por casualidad, cierto libro, manuscrito en griego, muy antiguo y carcomido, cayó en mis manos. En su portada estaba grabado el nombre del autor, a saber, Areteo de Capadocia. Trataba sobre las enfermedades que, una por una, atacan los miembros del cuerpo del hombre. Lo leí ávidamente, como acostumbro, tres y cuatro veces. La lectura del libro llenó mi ánimo no sólo de gozo, sino también de tristeza. Me alegré, en efecto, de que un libro de tan eximio autor, que había yacido tantos siglos en la oscuridad a causa de la injusticia de los tiempos anteriores y de la incuria de los hombres, fuese sacado a la luz en beneficio de Dios: pero me dolí no poco de que éste hubiera llegado a mis manos no sano, no íntegro, sino lleno de muchos defectos, fragmentario y lastimado con muchas e importantes heridas. Por lo demás, estimé más oportuno reunir estos fragmentos y, para que fueran utilizados por muchos, realizar y publicar una traducción en latín que permitir que fueran destruidos por completo por la corrupción, por las polillas y por el moho». Después del elogio de Areteo, añade lo siguiente: «Apenas puedo decir qué cantidad de esfuerzos afronté en la traducción y cuánto tiempo y aceite consumí, puesto que estaba plagado de numerosos defectos por todos lados. De los tres ejemplares colacionados restituí muchas partes que faltaban; enmendé las que estaban corruptas; puse en orden las que estaban confusas; a través de conjeturas muy seguras extraídas de mi conocimiento de la Medicina, llevé a su primitiva y correcta lectura no pocos lugares viciados. Aquellas partes de las que dudaba y de las que no podía extraer la verdad exacta ni estar satisfecho un poco, las anoté con un asterisco y las dejé para que se meditaran y corrigieran según el criterio de otros editores...» No nos indica Paulo Crasso qué tres códices pudo tener a su alcance, pero con anterioridad a su publicación están datados cinco, sin contar los de su propio siglo³. En los márgenes del libro, el editor va ofreciendo

3.- En concreto, en el s. XIV se fecha (cf. Hude, op.cit.) el *Neapolitanus* III D 21; en el s. XV, el *Vaticanus* 286, el *Laurentianus* LXXV, el *Ambrosianus* B 157 y el *Marcianus* 270. Del s. XVI proceden el *Parisinus* 2288, 2187, 2334, 2289, 2202, 2220, 2186, el *Harleiano* 6326, el *Monacensis* 70, 72, el *Lipsiensis* 63 y el *Scorialensis* y I.

una serie de variantes de lecturas escritas en latín. Digno de mención, en último extremo, es que en su traducción faltan cinco capítulos del libro octavo, en concreto, el segundo, el tercero, el quinto, el sexto y el séptimo. No obstante, casi todos estos capítulos, algunos en estado fragmentario, aparecen en otras ediciones, tanto en griego como en latín, en el lugar que les corresponde.

II.2.- Edición griega de Goupyl.

La primera edición de Areteo en griego apareció en París, en 1554. Fue impresa en los talleres de Adrián Turnèbe⁴ y corrió a cargo de Jacobo Goupyl⁵, helenista y médico francés nacido en 1525 y fallecido en 1564. Doctorado en 1548, pronto alcanzó gran reputación como médico, por lo que Enrique II le concedió en 1555 la cátedra de Medicina en el Colegio Real de París. Entre sus numerosos estudios, dedicó especial atención al griego, producto de lo cual reunió un considerable número de libros y manuscritos curiosos.

Un primer aspecto que debemos destacar es que en su edición de Areteo encontramos los cinco capítulos de aquel libro que faltaban en la versión de Crasso. Además, se sirvió de tres códices diferentes, de los que uno procede de la biblioteca del rey Enrique II y los otros dos no están identificados. Al analizarla, se observa con prontitud que Goupyl empleó bastante esmero y que hay pocos errores tipográficos. Además, la colación de esos tres códices conllevó que fueran restaurados numerosos pasajes corruptos. Al final del libro se añaden diversas lecturas de manuscritos acompañadas de conjeturas que no deben ser menospreciadas.

II.3.- ¿Edición latina de Goupyl?

En el mismo año, en 1554, después de realizada la edición griega, fue reeditado en París el trabajo de Crasso, en los talleres de Guillermo Morelio y de Jacobo Puteano. A ella se le añaden anotaciones de los lugares que en los códices griegos de Areteo discrepan de la interpretación de Crasso. Como autor de la misma encontramos unas siglas enigmáticas: G.M.T. No está claro a quién corresponden, pero hay quien piensa que ese autor anónimo es el propio Goupyl⁶. No obstante, esas siglas están lejos de ser las iniciales de tal autor, que tenía, según todos los testimonios, el nombre de Jacobo. Sí responden, empero, a las de Guillermo Morelio (las dos primeras) y la tercera puede indicar el lugar de su nacimiento (Tilleul, en la Normandía francesa). Tal interpretación puede estar avalada por el hecho de que este impresor no sólo se dedicó a regentar su taller, sino que realizó numerosas ediciones de autores clásicos. Sea cual sea la respuesta, lo cierto es que, en este momento, los cinco capítulos que no presentaba Crasso son traducidos por primera vez al latín.

4.- Cf., para sus datos biográficos, C.G. Jöchers, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, Hildesheim, 1961(= Leipzig, 1751), vol. IV, pp. 1357-1358; y F.A. Eckstein, *Nomenclator Philologorum*, Hildesheim, 1966 (=Leipzig, 1871), p. 576.

5.- Cf. F.A. Eckstein, *op. cit.* p. 204.

II. 4.- Edición latina de Henrico Stephano.

Unos pocos años después, en 1567, en una colección en la que aparecen reunidos destacados médicos antiguos, se imprime otra versión latina de las obras de Areteo. Su autor es Henrico Stephano⁷, nombre que, como se sabe, responde a Enrique Estienne (París 1528 - Lyon 1598). Nacido en el seno de una familia culta, pronto aprendió numerosas lenguas: griego antiguo y moderno, latín, italiano, español, flamenco y algún habla oriental. Editó, con gran éxito, entre otros, a Anacreonte. En 1557, abrió una imprenta y durante el resto de su vida desplegó en ella una actividad prodigiosa, pues se publicaron alrededor de dos centenares de obras, la mayoría dedicadas a la literatura clásica. Además, gestó la idea de la edición de un *Thesaurus Linguae Graecae*, aparecido en cinco volúmenes entre 1572 y 1573. No es extraño, por ello, que Areteo fuera uno más de los autores que vieron la luz en sus talleres. Es ésta una versión con una exégesis muy reducida, pues apenas hay algunas notas y, desde luego, no se hace eco ni de ese autor anónimo mencionado anteriormente ni de sus comentarios.

II. 5.- Segunda versión latina de Crasso.

La utilización de otros manuscritos por parte de Goupyl lleva a Junio Paulo Crasso a realizar una nueva versión latina. Como novedad, figuran traducidos por él aquellos cinco capítulos que no aparecen en su primera edición. La impresión se efectuó en los talleres de Petro Perna en el año 1581, si bien todo parece indicar que Crasso la tenía finalizada ya en 1555, según podemos colegir a través de una carta del tipógrafo a los lectores presente en la introducción. En ella podemos leer, entre otras cosas, lo siguiente: «Había editado ya Junio Paulo Crasso a Areteo vertido por él del griego al latín en Venecia; ahora, sin embargo, vuelto a revisar por él antes de su fallecimiento y aumentado con muchos capítulos procedentes del ejemplar griego (como escribe en el prefacio), nos ha sido remitida por su hijo Celso.» Salvo tal circunstancia, esta edición coincide con la primera.

II.6.- Edición greco-latina de Henisch.

En los jalones del conocimiento de Areteo, sí presentó algún aspecto novedoso una edición en griego y en latín que apareció en Augsburg en el año 1603 y fue reeditada en 1627⁸. Su autor fue Jorge Henisch, a la sazón médico en tal ciudad. Nacido en alguna parte de Hungría, se sabe que fue un importante lexicógrafo que, amén de esta que nos ocupa, publicó varias ediciones de Hesíodo, obras de lexicografía alemana, entre ellas el *Thesaurus linguae et sapientiae Germanicae* (Augsburgo, 1661), y numerosos tratados de medicina, lógica y matemáticas⁹.

6.- En concreto, es J. Wiggan en su edición, que será analizada con posterioridad, quien propone esta identificación.

7.- Cf. C.G. Jöchers, *op. cit.* vol. IV, pp. 816-817; y F.A. Eckstein, *op. cit.* p. 145.

8.- Cf. J.G.T. Graesse, *Trésor des livres rares et précieux*, Milano, 1950, vol. I, p. 186.

9.- Cf. F.A. Eckstein, *op. cit.* p. 238.

En su introducción, se nos dice que se han colacionado tres códices: uno de Venecia, otro de Baviera (difíciles de identificar con los que tenemos catalogados en la actualidad) y el tercero de Augsburgo -tal vez el *Monacensis* 70 o 72-. El propio Henisch, en el prefacio, compara el contenido de los tres fundamentalmente con el que utilizó Crasso en su edición de 1552. Lo expresa en los siguientes términos: «He inspeccionado tres manuscritos, el de Venecia, el de Baviera y el de Augsburgo. Idéntico es el comienzo en el de Augsburgo que en el ejemplar de París: faltan seis capítulos¹⁰, los que se echan de menos en la primera edición. El de Venecia y el de Baviera son más cortos, pues comienzan ambos a partir del sexto capítulo (sobre el tétano) y carecen, del mismo modo, de aquellos seis capítulos. Tales capítulos sólo se encuentran en el códice Regio, y dudo, no sin motivo, si son genuinos; pues Aecio en su capítulo dedicado al estudio de la diabetes, dice que lo mejor (citando palabras de Areteo) es la introducción en una tinaja para sudar, de modo que la cabeza sobresalga de ella, atraiga aire frío, pero quede caliente el resto del cuerpo. Esto, en cambio, en el capítulo sobre la diabetes, en el que Areteo es transmitido más ampliamente, no aparece: debiera aparecer si fuera legítimo. Idéntica opinión tengo sobre el resto.» Añade en la edición la traducción de Junio Paulo Crasso, a la que acompaña comentarios que giran casi siempre en torno a la terminología y a las partes afectadas por cada enfermedad. En alguna ocasión, se trata de las notas realizadas por aquel autor anónimo de la edición latina de 1554, según confiesa el propio Henisch. Como una muestra de su proceder en el intento de restituir el texto, hay que mencionar que utiliza pasajes similares presentes en las obras de Galeno, de Alejandro de Tralles y, sobre todo, de Pablo de Egina. Se ve autorizado a ello, dice, porque algunos lugares aceptados sin ninguna duda en Areteo se encuentran en el de Egina. Añade, finalmente, diversas lecturas alternativas, algunas de ellas apuntadas por Jacobo Goupyl y otras procedentes del códice de Augsburgo.

II.7.- Comentario de Pierre Petit.

De los años finales del s. XVII datan los comentarios que realizó a la obra de Areteo el médico francés Pierre Petit (1617-1687). Este erudito cursó medicina en Montpellier, pero no se dedicó al ejercicio de esta profesión por sentir mayor entusiasmo por la literatura. Según las fuentes consultadas, tenía gran facilidad para escribir y conocía a fondo las lenguas griega y latina; en ésta compuso buenos poemas y tratados de filosofía, medicina e historia¹¹. Aparecidas después de su muerte, concretamente en 1692, nos interesa destacar sus *Observationes* a Areteo. Se trata de unos comentarios impresionantes, rebosantes de gran erudición, en los que se mezclan citas de gran cantidad de autores griegos y latinos de todas las épocas, médicos o no, las opiniones médicas más en boga en su época e, incluso, variantes de lectura. Tan interesantes parecieron a sus contemporáneos y a las generaciones siguientes que sirvieron para acompañar, como veremos más adelante, algunas ediciones posteriores. Marcaron, pues, un hito decisivo a la hora de estudiar al médico helénico.

10.- Este es un error de Henisch, pues en la segunda edición sólo se añaden cinco capítulos.

11.- Cf. C.G. Jöcher, *op. cit.*, vol. III, p. 1427; F.A. Eckstein, *op. cit.*, p. 434.

II.8.- Edición greco-latina de Joannes Wigan.

La primera edición de Areteo en el s. XVIII vio la luz en Oxford, en 1723. La realizó el médico Joannes Wigan, del que, pese a nuestro esfuerzo, poco podemos decir. En su introducción pasa por ser discípulo del también médico inglés Joannes Freind¹²; a él dedica la obra y la ejecución de la misma se debe a su consejo. Para su elaboración nuestro autor, según confiesa en su prefacio, empleó tres largos años y le supuso un gran esfuerzo, pues cotejó a la hora de establecer el texto griego las ediciones publicadas hasta el momento y, además, tuvo a su alcance dos nuevos códices: uno procedía de la biblioteca del conde Harley de Oxford¹³ (cosa que no es extraña si tenemos en cuenta que durante su vida hizo acopio de tal cantidad de libros y manuscritos que, a su muerte, se cuenta que fueron vendidos a un librero por 13.000 libras esterlinas); del segundo le fue enviada una copia desde la Biblioteca Vaticana de Roma por un copista especializado en textos griegos. Tal vez pueda ser el *Vaticanus* 286, aproximadamente del s. XV.

El códice Harleyano, fechado en el s. XVI, fue, según el propio autor indica, el que utilizó especialmente para enmendar el texto de Areteo. En él faltan, al principio de la obra, los cinco primeros capítulos y el comienzo del sexto (sobre la epilepsia); aquellos cinco capítulos que no se encontraban al final del libro segundo en la primera versión de Crasso se hallan en él, pero no en el lugar que les corresponde, sino en las primeras páginas del manuscrito. No hay duda de que están escritos por la misma mano y lo que tal vez pudo suceder es que, una vez que el copista escribió la obra, llegaron a sus manos esos capítulos ausentes y los añadió donde más espacio tenía.

Del códice Vaticano sólo se sirve para la corrección de formas dialectales, pues está muy mutilado.

Ante la aparición del códice Harleyano, que ofrecía la posibilidad de corregir el texto de Areteo en numerosos pasajes, la traducción latina de Crasso quedaba un tanto desfasada y era, a veces, oscura y ambigua en muchos momentos. Wigan emprende, entonces, la tarea de elaborar una nueva versión latina del texto griego. En las páginas finales de tal versión encontramos unas cuantas notas, en las que se indican algunos conceptos similares entre Areteo e Hipócrates. Al mismo tiempo, se van enunciando los lugares del médico capadocio que van a servirle a Aecio en su obra médica. Esta edición se ve enriquecida con la cita de gran número de variantes reunidas de las ediciones anteriores y de los

12.- De él nos habla someramente F.A. Eckstein, *op. cit.*, p. 169. Nacido en 1675 y fallecido en 1728, desde joven mostró grandes aptitudes para la medicina. Además de ser profesor de química en la universidad de Oxford, en el terreno médico adquirió gran fama, hasta tal punto que, cuando Jorge II ascendió al trono, lo nombró médico de la Reina. De su mano salieron gran cantidad de obras, entre las que destaca *Hippocratis de morbis popularibus liber primus et tertius graecolatinus*, Londres, 1717.

13.- Se trata del conde nacido en Londres en 1661 y muerto en 1724. Miembro de la Cámara de los Comunes, fue uno de los jefes de los conservadores.

manuscritos antes citados, acompañadas de los motivos que inducen a nuestro editor a aceptarlas o rechazarlas. En la parte final, encontramos unas pocas páginas en las que se aborda el estudio del dialecto empleado por Areteo. Ante la petición de Wiggan, se encarga de realizar tal estudio lingüístico Michel Mattaire¹⁴, que se había granjeado fama por aquel entonces por haber editado un libro sobre los dialectos griegos. Junto a él, encontramos un léxico ordenado alfabéticamente con indicación de los lugares y un elenco de los medicamentos atestiguados a lo largo de la obra de Areteo. Y, en última instancia, se nos ofrecen una serie de datos muy someros sobre la vida, la corriente médica, la concepción anatómica y la praxis médica del capadocio.

II.9.- Edición greco-latina de A. Boerhaave.

En 1735, en Leiden, en los talleres de Janssonio Vander, ve la luz la edición greco-latina del eminente médico holandés Armando Boerhaave (1668-1738). Ligado a la filosofía y a las matemáticas, dio clases también en Leiden de medicina y de botánica a partir de 1709. Era tal su nombradía que el papa Benedicto XIII le consultó una de sus enfermedades y el emperador Pedro el Grande le visitó incluso en su domicilio con el mismo objeto¹⁵.

La edición que Boerhaave realiza se caracteriza por la falta de originalidad y por ser una especie de compendio de las anteriores: así, escoge como texto el que le parece a él que tiene el griego más nítido, el de la edición de Goupyl. La versión latina que presenta es la de Junio Paulo Crasso. Añade algunas conjeturas y los comentarios íntegros del antes mencionado Pierre Petit. De J. Wiggan aprovechó la parte que dedicó en su introducción a estudiar la vida y la concepción médica de Areteo, y su léxico. Finalmente, encontramos el opúsculo que Michel Mattaire realizó sobre el dialecto jonio del autor griego.

14.- Filólogo y bibliógrafo francés (1668-1747). Estudió en Oxford y viajó mucho por Europa. Dejó numerosas obras, entre las que destacan: *Graecae linguae dialecti* (Londres, 1706); *Annales typographici ad annum 1567 cum appendice ad annum 1564* (La Haya, Amsterdam y Londres, 1749), obra en la que se registran los títulos de todos los libros impresos hasta 1664. También dejó una edición de los clásicos latinos (Londres, 1713-1722) en 27 volúmenes. Cf. C.G. Jöchers, *op. cit.*, vol. III, p. 63; F.A. Eckstein, *op. cit.*, p. 352.

15.- Cf. C.G. Jöchers, *op. cit.*, vol. I, pp. 1178-1179; P. Laín Entralgo, *op. cit.*, pp. 338-340, donde se exponen ampliamente, además, los fundamentos teóricos y la patología boerhaaviana.

II.10.- Otras ediciones.

Por ser ya bastante recientes y salirse del ámbito que nos marcamos al comienzo, dejamos para otro momento las ediciones elaboradas por K. Kühn (1826)¹⁶ y F. Ermerins (1847)¹⁷. Mencionemos, aunque sea de pasada, las traducciones a lenguas modernas de que ha sido objeto Areteo de Capadocia: al alemán lo tradujo F.O. Dewez (Viena, 1790-1802); al inglés, J. Moffat (Londres, 1786), J. Reynolds (Londres, 1839) y F. Adams (1856)¹⁸; al francés, Reynaud (París, 1834); y al italiano, F. Puccinotti (Florencia, 1836).

III. Conclusión.

De lo visto con anterioridad, podemos decir que Areteo de Capadocia no tuvo la difusión que gozaron otros autores griegos y latinos.

Sólo halló eco, en efecto, en un círculo muy reducido, pues, como ya hemos apuntado, la misión de editar y propagar su obra corrió a cargo de médicos que se caracterizaban por su amor por las letras. Esto es lógico si tenemos en cuenta el saber enciclopédico que atesoraban los estudiosos hasta el siglo XIX, momento en que se tendió a la especialización de todos los saberes provocada por el progresivo avance técnico en todos los campos. Tal actitud ha servido, por otro lado, para empobrecernos en el terreno de la literatura científica greco-latina, olvidándonos de que sin ella y sin la labor realizada por los humanistas, seguramente, no se habría producido el vertiginoso desarrollo posterior que ha sufrido la ciencia. Valgan los testimonios citados en estas breves palabras como ejemplo.

Miguel E. PÉREZ MOLINA
Universidad de Murcia

-
- 16.- Nació en 1754 en Spergau y estudió medicina en Leipzig; en 1801, fue nombrado profesor numerario de medicina en la propia universidad de Leipzig, en donde murió en 1840. Realizó una edición de los escritos médicos griegos publicada entre los años 1821-1830 en 26 volúmenes, incluyendo la traducción latina, comentarios críticos y exegéticos, e índices. Areteo aparece en el volumen XXIV. Cf. F.A. Eckstin, *op. cit.*, p. 308; J.E. Sandys, *A History of Classical Scholarship*, Nueva York, 1958, vol. III, p. 187.
- 17.- Fue, como los anteriores, médico; su vida transcurrió entre 1808 y 1871. Se doctoró en Leiden en 1832 y fue profesor de varias asignaturas relacionadas con la medicina en la Universidad de Groningen. Entre sus obras, despuntan, sobre todo, dos ediciones críticas muy notables de Hipócrates y de Areteo de Capadocia.
- 18.- Este mismo autor tradujo también a Pablo de Egina (1844) y a Hipócrates (1849). Cf. J.E. Sandys, *op. cit.*, vol. III, p. 426.

EXAMEN DEL *DICCIONARIO* DE D. MIGUEL CORTÉS Y LÓPEZ

Miguel Cortés y López nació en 1777 en Camarena de la Sierra, en el Reino de Aragón, hoy provincia de Teruel y, ordenado sacerdote, ganó en 1836 una canonjía como chantre en la sede valentina. Tuvo conflictos por sus ideas liberales y fue propuesto en la vejez para obispo de Palma de Mallorca, a lo que renunció. En 1847 apareció un *Compendio de la vida del Apóstol Pablo* y es autor además de un *Catecismo*, una *Historia de la Pasión* y otras obras no publicadas, como su alegato de defensa ante la Inquisición, que le abrió proceso por sus ideas liberales, y que se conserva en la catedral de Valencia, de la que fue maestro de retórica del cabildo. Murió en 1854 en esta ciudad. Su trayectoria biográfica tiene un parecido decurso a la de Palmireno, de tierras turolenses a Valencia.

El *Diccionario geográfico-histórico de la España Antigua Tarraconense, Bética y Lusitana, con la correspondencia de sus regiones, ciudades, montes, ríos, caminos, puertos e islas a las conocidas en nuestros días*, en tres tomos en Madrid: *Imprenta Real*, 1835-36, está dedicado a S. M. la Reina Gobernadora, o sea María Cristina de Borbón. A ella la alaba como mecenas en la introducción.

Comprende el tomo I del *Diccionario*:

- Un prólogo: p. 1-46.
- *Pomponii Melae de situ orbis II 6-7 y III 6*, p. 47-53.
- Pomponio Mela. De la situación del orbe... p. 55-64.
- La Iberia o España de Estrabón. Discurso preliminar. p. 65-69.
- Geografía de Estrabón, lib. III. Texto castellano, p. 70-131.
- España pliniana. Prólogo, p. 133-136.
- *C. Plinii Secundi. Naturalis Historia lib. III*. p. 137-160.

- Traducción al castellano del texto latino de C. Plinio Secundo... p. 161-196.
- Guía geográfica de Claudio Tolomeo Alejandrino, lib. 2, cap. 4. Situación de la España (siguen caps. 5 y 6), p. 197-242.
- La España en sus caminos o calzadas romanas, p. 244-249.
- Itinerario de las provincias de Antonino Augusto, p. 250-280 (en latín).
- Apéndices o excerptas geográfico-hispanas tomadas de varios escritores antiguos. Advertencia, p. 281.
- Noticia histórica de Avieno, p. 282-284.
- *Rufi Festi Avieni orae maritimae*, p. 283-310.
- Las costas marítimas de Rufo Festo Avieno, traducidas al castellano con notas, p. 311-337.
- Excerptas geográfico-históricas tomadas de C. Silio Itálico, p. 338-348 (en latín).
- Traducción libre al castellano, p. 349-356.
- Excerptas tomadas del poeta Dionisio Alejandrino, p. 357-358 (texto latino de Prisciano).
- Traducción libre, p. 359-360.
- Excerptas geográficas tomadas del periplo de Marciano Heracleota. Noticia biográfica, p. 361.
- *Marciani Heracleotae periplus Iberiae*, p. 362-368.
- Traducción al castellano... p. 369-373.
- La España del anónimo Ravenate. Noticia histórica, p. 374-375.
- *Anonymi Ravennatis Spaniae lib. 4 cap. 42*, p. 378-386.
- Traducción al castellano de la Spania del Ravenate, p. 387-392.

Hasta aquí el tomo I y la labor editora y traductora de D. Miguel. El tomo II lleva una *Memoria de la España antigua, desde su primitiva población hasta la dominación de los godos*, p. 11-91.

A continuación comienza el registro de nombres geográficos por orden alfabético, desde *Abdera* (p. 93) hasta *frons Hispaniae* (p. 470-472), y un *Suplemento* (p. 473-474) en que explica el significado de la palabra *conuentus*. Sigue el *Índice* (p. 475-488).

El tomo III es completamente lexical, estructurado igualmente por entradas, desde *Gades* (p. 5-10) hasta *Zoela* (p. 503-504), seguido de un *Apéndice. De las cosas singulares, raras o preciosas que daba la España antigua...* «*En el orden natural*» (p. 507-515), «*En el orden industrial*» (p. 515-518). E *Índices* (p. 519-537) que ultiman la obra junto con una página de erratas de los tres tomos (p. 538) y una *Lista de los señores suscritores* (p. 539-540) con 65 de ellos encabezados por el infante D. Francisco de Paula Antonio. Los que dejan constancia de su profesión son clérigos, en general seculares y de posición, destacando el *Ilmo. Sr. arzobispo de Méjico*, cuyo nombre no cita, y el obispo de Astorga, el ilustrado D. Félix Torres Amat. Entre las instituciones, sólo el Archivo Real General de la Corona de Aragón de Barcelona y el Gobierno Civil de Huesca.

La procedencia expresa de los clérigos y funcionarios (Real Audiencia de Madrid) es aragonesa y valenciana principalmente (Segorbe, Jérica, Gandía, Teruel (dos), Valencia (dos), Granada).

Cita D. Miguel a D. Enrique Flórez¹, al P. Risco², a D. Ambrosio Rui Bamba³, a D. Santiago Estefanía y a D. Juan Agustín Ceán Bermúdez⁴ como predecesores de su intención. Ceán es, particularmente, un hito en el trabajo de Cortés. Aquél había reunido las Antigüedades españolas en un diccionario por municipios contemporáneos, proponiendo en cada entrada su identificación con uno antiguo y dando al final una tabla de equivalencias⁵, ésta por topónimos. Es obra complementaria de la de Ceán, para la epigrafía, que recoge con interés.

En el fondo, Cortés reprocha a Ceán guiarse meramente por la epigrafía para la ubicación de poblaciones romanas, lo que le parece insuficiente sin apoyo textual clásico: cuando se niega a ubicar *Arunda* (Ronda) y *Acinippo* (Ronda la Vieja), por la derivación filológica del topónimo, o la existencia de abundantes epígrafes acreditativos en *Acinippo*. Quiere imponer el criterio del texto pliniano por encima de todo, del que es un excelente editor: con su lectura del corrupto pasaje del *NH*, III, 14, se adelanta a la de Jan y Mayhoff *Ucultunia tunc, quae Curiga nunc est*, si bien proponiendo otras lecturas alternativas (III, p. 447 s. u. *Ucultunia*).

Llama la atención la ausencia de textos griegos; incluso cuando cita palabras de este origen, las da transliteradas al alfabeto latino en general, salvo algunas que aparecen en lengua y alfabeto griego (las menos), textos de dos o tres palabras propuestas para alguna etimología toponímica... Ahora bien, cuando se trata de citar a algún autor griego, lo hace en latín o castellano.

Ediciones y códices manejados.

En consecuencia, Cortés publica textos latinos, pero no griegos. Los primeros suelen ser de las mejores ediciones hasta la fecha, los segundos los cita bien en entradas, bien en notas en latín, y sólo los publica en castellano. Veamos las ediciones y comentarios que usó para los textos latinos.

- Para la *Chorografía* o *De situ orbis* de Mela, menciona a Fernán Núñez el Pinciano; cita la edición de Basilea sin fecha y la de Salamanca de 1543, así como la de 1598 por el Brocense. Consultó asimismo a Schotto, Pedro de Marca y Gronovio.

- El texto latino de Estrabón es el de Casaubon. Por las palabras que cita, traduciéndolas, Cortés conocía el griego, y persiste la duda de por qué no lo usó.

1.- E. Flórez, *España Sagrada*, Madrid, 1747 y ss. t. V. Prólogo; ID., t. XXIV, p. 60.

2.- P. Risco, *España Sagrada*, t. XLIII, Prólogo.

3.- Dejó escritas unas «Notas» incompletas a Estrabón y un largo «Comentario» sobre Ptolomeo.

4.- J. A. Ceán Bermúdez, *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las bellas artes*. Publicase de Real Orden. Madrid, 1832. Imprenta de D. Miguel de Burgos.

5.- Ceán, *op. cit.*, p. 467-504, «Índice tercero».

- Para la *Historia Natural* pliniana manejó un ingente aparato erudito. Cita las siguientes ediciones:

- París, 1526.
- Frobenius en Basilea, 1545.
- León, 1563, (Lyon).
- Dalecampio en León, 1587, (id.).
- Rotterdam, 1669.
- Pinciano.
- *Códice manuscrito Toledano*.
- Harduino.
- Códice de Chiflet.
- *Hermolai Barbari Castigationes Plinianae*, Roma, 1492.

Verdaderamente impresionante. El resultado es una edición crítica de los libros III y IV de Plinio, en lo referente a España, la mejor que se podía hacer en su época y que no desmerece la de Mayhoff, salvo en las etimologías, hebraicas principalmente, confiadas a notas. En algunas lecturas concretas puede ser más acertada. La minuciosidad de las notas evidencia que las ediciones mencionadas de pasada, sin cita completa, las había leído verdaderamente.

- Del texto ptolemaico utiliza la grecolatina del P. Flórez *maestro*, quien usó las de Ulma 1486, Roma 1508, Erasmo 1533, Villanovano 1541, Molecio 1562 y Bercio 1618. Añade Cortés a éstas las de Estrasburgo 1513, la grecolatina de Gerardo Mercator 1605, un código griego «membranáceo» en octavo de la biblioteca Laurenciana, n° 38; el código vaticano de Jacobo Angelo Florentino, n° 5699; la latina de Nürenberg 1524, con anotaciones del Regiomontano; la de Colonia 1597 de Antonio Beker, así como la de Erasmo en Basilea, usada por Alvar Gómez *maestro*, el historiador regio Juan Páez de Castro y el obispo Pérez. Castro había manejado un código griego manuscrito de Ptolomeo, que fue de D. Diego Hurtado de Mendoza.

- Del *Itinerario* de Antonino no cita ediciones, pero sí comentarios como la disertación de Nicolás Bergier en las *Antiquitates Romanae* de Gronovio y las de Resende, Marca, Zurita, Wesseling, Cellario y Flórez.

- Para *Ora maritima* de Avieno cotejó la edición de Madrid 1634, que comprende los dos poemas geográficos de ese autor con la colección de Juan Hudson *Geographiae ueteris scriptores Graeci minores*. Masdeu lo publicó en el tomo XVII, suplemento XVI de su *Historia crítica de España*^{5b}, al que Cortés realiza algunas enmiendas afortunadas. En general sigue criterios paleográficos.

- De las *Púnicas* de Silio Itálico utiliza la edición de Arnaldo Drakenborg 1717. Su traducción castellana de un tramo del libro I sigue sin tener emulación. Edita y traduce lo correspondiente a

5 bis.- J. F. Masdeu, *Historia crítica de España y de la civilización española*, Madrid, 1787.

geografía y etnografía hispánicas, con comentarios francamente atinados, a menudo mejores que los de Grosse⁶. En algunas entradas proporciona breves textos latinos complementarios de este mismo autor.

- Del Ravenate menciona la edición del P. Porcheron. Para Marciano Heracleota, utilizó la edición antedicha de Wesseling.

Otros autores citados tanto en cada entrada como en notas a pie de página son Homero, Anacreonte, Tucídides, Heródoto, Polibio, Plutarco, Gregorio de Nisa, Eusebio de Cesarea, Josefo, San Epifanio, Arriano, Sóstenes, Píndaro, Filostorgio, Estéfano Bizantino, Dionisio de Halicarnaso, Atheneo, Esquilo, etc...

Pero sobre todo, autores latinos a mansalva, con enorme facilidad: Livio, Silio Itálico, Vegecio, Justino, César, Varrón, Tácito, Lucano, Solino, Séneca, Apuleyo, Ovidio, Virgilio, Horacio, Salustio, Isidoro de Sevilla, Prisciano...

En líneas generales, maneja más información latina que helena. Se mueve con mayor facilidad entre aquellos autores, a menudo con enorme erudición. Cita en general a Homero, Heródoto, Polibio, según versiones latinas, aunque parece conocer el griego bastante bien. En las notas, como leve compensación, menudean las citas de autores griegos, de contenido en general correcto, pero sin el texto original.

Lo que nunca hace Cortés, ni siquiera cuando tiene razón, es enmendar el texto directamente, confiando a las notas las lecturas originales, como hizo Schulten con *Ora Maritima*⁷, produciendo un desconcierto enorme en la etnología antigua hispánica, al introducir directamente en el texto el *pernix Ligus*, completamente espurio.

Actitud de Cortés ante la epigrafía para la identificación de ciudades antiguas.

«Una inscripción honorífica erigida a un Emperador o a un hombre público por toda la ciudad o república, o por sus decuriones, hallada en un sitio que no tenga nombre conocido en la antigüedad, prueba mucho para suponer allí tal ciudad o república» (I, p. 15). En cambio contrasta Cortés «Estas lápidas sepulcrales son útiles a la geografía para fijar la existencia de las ciudades y su ortografía; pero son de muy poca utilidad para determinar por los patronímicos que en ellas se leen su correspondencia topográfica» (I, p. 15, n. 2). Por tanto, establece un criterio hoy ampliamente aceptado de la distinción entre lápidas honoríficas y sepulcrales a la hora de fijar por ellas el emplazamiento antiguo. Su criterio establecido en siete puntos conlleva la precedencia de las regiones antiguas conocidas por textos literarios sobre la abundancia de lápidas referidas a una misma ciudad en un mismo yacimiento. Aplica de tan racionalista forma este criterio, que rechaza la ubicación de *Acinippo*, *Arunda* y *Saepo* en la

6.- R. Grosse, *Fontes Hispaniae Antiquae VII. Las fuentes desde César hasta el siglo V d. de J. C.*, Barcelona, 1959, p. 216-237.

Serranía de Ronda (I, 17) por tener preconcebida una posición de los celtas en el Guadiana y de los bástulos poenos junto al litoral. Añade que las «medallas geográficas» (=monedas ibéricas) son el más débil argumento para ubicación de la ciudad donde aparecen. Todavía se manejan estos argumentos, a favor o en contra: Cortés planteó de forma magistral la cuestión, aunque su respuesta no siempre satisfaga. Aquí Ceán Bermúdez se mostró más cauto y sencillo. No estableció una taxonomía para el dictamen de antiguas localizaciones, ni supeditó con tanta rigidez intelectual filológica las lápidas a los textos geográficos, pero obtuvo excelentes resultados (aceptó la posición de *Acinippo* en Ronda la Vieja y la de *Arunda* en Ronda).

La España que Roma sometió según Cortés.

No se escapan a Cortés los tópicos que los antiguos aplicaron a España, substancialmente distintos de los que hoy circulan. Los de antaño: que era el país más extremadamente occidental y por tanto oceánico. Los de hoy, que es un país meridional y mediterráneo, indican un cambio de la perspectiva. Cita sus ríos, montes y producciones. Bien poblada. Comienzan las autoridades con Homero (Océano) y Anacreonte (Tartessos). Observa y acepta la importancia de la ciudad como órgano fundamental. Considera que hay *gentes* étnicas citadas en fuentes antiguas que deben incluirse en otras, tales como los ólcades entre los celtíberos, opinión, como otras muchas, que hoy se mantiene. Describe las viviendas y comunicaciones y, como Estrabón y otros, constata que no hubo unidad. Reseña los reyes consignados en las fuentes. Describe las cualidades morales, comenzando por el amor hispano a la guerra. Las únicas guerras interiores descritas en las fuentes se refieren según Cortés a la expansión de los celtíberos. La religión sería monoteísta, basándose en Estrabón, como haría después Menéndez y Pelayo⁸, que según el clérigo sería la establecida por Túbal, su jefe y colonizador: la «moral antediluviana», la de Adán y Noé. Los turdetanos, hijos de Túbal, adorarían al dios único, bajo nombre de *Endobel*. Esto último no está probado. Pero ¿de dónde saca a Túbal? ¿Mezcla la religión con los estudios clásicos? Nada de eso. Manifiesta: «Yo no cito la Escritura, porque ella manda creer y no demostrar, y yo trato de demostrar, o a lo menos, de persuadir» (II, 22, n. 2). Cita a Túbal o *Thobel* por aparecer en Flavio Josefo (*ant.* I, 6), San Jerónimo (*In Is.* LXVI) y San Isidoro (*orig.* IX, 4), como a su padre *Japheth*, autores griegos y latinos respectivamente, de gran consideración.

No se escapa a su perspicacia la relación entre la Atlántida y las inmediatas aguas gaditanas que tanto ha ocupado a los estudiosos de la mitología. Tampoco la poca seguridad de la noticia thobélica

7.- A. Schulten, *Fontes Hispaniae Antiquae I. Avieno. Ora maritima*, Barcelona, 1955 (2^a) v. 196, p. 73.

8.- M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, I, Madrid, 1978 (1880), p. 83, menciona un dios anónimo, desconocido, como «alma del mundo», se trataría pues de un naturalismo panteísta, como explícita Menéndez y Pelayo.

se le escapa, pero frente al escepticismo del P. Traggia⁹ dice: «¿Por qué nos hemos de complacer y gloriar en quitar a la historia primitiva de nuestro fundamento, aunque *débil*, y esta fuerza y probabilidad aunque poca?» (II, 30, n° 4). Aduce que no hay testimonios históricos que la debiliten. Identifica a *Liber Pater*, Baco o Iaceo con *Naach*, Noé. Aquél había sido considerado por Varrón (apud PLIN. *NH* 3, 1) y Sesóstenes (apud Plut. *De fluuiis* p. 1159) el epónimo de Hispania. Continúa su examen mitológico con Hércules. Y explicita en varias páginas la influencia de *Thobel* en la península, lo que constituye lo más flojo de su Diccionario. Le perjudica el enciclopedismo de su saber: pretende encontrar etimologías hebreas a numerosos topónimos hispanos, sobre todo en las voces de su diccionario, las más veces con desacierto, al decir que el hebreo, el antiguo egipcio y el fenicio eran ramas de la misma lengua (acierta plenamente en Gades y Malaca, o sea, cuando se trata de voces realmente semitas). Curiosamente, no se refiere a estas lenguas como «semitas», sino como «ramas del hebreo».

En sus noticias sobre la arribada de los fenicios anda muy acertado, salvo al afirmar que comunicaron la lengua hebrea a los turdetanos, quienes la hicieron propia (II, 6, p. 55 s.). Sobre la correspondiente a los griegos, es correcta en líneas generales en cuanto al respeto a las fuentes, pero contrariamente al caso anterior, es muy austero con las etimologías. Acepta el origen heleno de gravios o *Graii*, realmente los grovios gallegos, de Sagunto y de los imaginados «arcades» de la Alcarria, supuesta **Olcadia*. Salvo esto último, lo anterior es afirmado por Mela, Silio, Livio, etc...

Sobre los celtas, acepta un origen septentrional y escítico como para los galos, germanos y gálatas. Rechaza el origen hispánico de los celtas, los que, según Masdeu, habrían ido extendiéndose hacia el Norte. Sigue en ello a Pinkerton¹⁰, pero no acepta de él un origen escítico también para los latinos y griegos. La lingüística indoeuropea estaba entonces en mantillas, pero este Pinkerton se había aproximado a la idea.

Observa Cortés con acierto que la voz *briga* de los celtas es idéntica a la tracia *bria* y a la griega πύργος.

Da noticia cumplida de los escitas y sármatas. Sólo falla su afán de derivar el etnónimo *celta* del hebreo *zel*, sombra (II, 8, p. 59 s.) y los gálatas de *galah*, forma verbal similar a *migravit*. Pero estos deslices hacia la lengua mosaica son, por otra parte, tan fácilmente detectables que no estorban al estudioso moderno por imperito que sea.

Escollos principales en la obra de Cortés.

- El hebreo, como lengua hablada ampliamente en la España antigua, representa el mayor, pero ya hemos evidenciado que no estorba. Es más, los tipos hebraicos previenen de antemano. Propone

9.- J. Traggia, *Aparato a la Historia Eclesiástica de Aragón*, t. I, Madrid, 1791, p. 101.

10.- E. Pinkerton, *Recherches sur l'origine et les diverses établissements des Scythes ou Goths*, París, 1804.

etimologías de tal origen a los cempsos, Ceret, los amacos, Asido, Asta, Belgeda, Bergidum, Bilbilis, Bracara, Brutobria, Salduba, Canaca, Carbula, Carissa, Easo, Ebura, Ebusus, Edeta, Escua, Etovisa, Gades, Geryon, Hispalis, Hispania, Ildum, Ilerda, Iliberi, Ilipula, Ituci, Laxta, Lobetani, Malacitanorum, Garray, Ocilis, Segovia, Tela, Thabucca, Tolous, Tyris, Urgao.

El dominio del hebreo de que Cortés hace gala es impresionante. Desgraciadamente, pocas de estas etimologías deben mantenerse: Gades, Asido, Malaca, Ituci, y algunas más problemáticas.

- El otro escollo que hallamos sigue presente en la labor de muchos autores contemporáneos: la rigidez en la denominación de regiones y etnias a lo largo de ocho siglos o más. O sea, Cortés, como otros, no quiso aplicar criterios diacrónicos a los textos. Igual pertenencia tendría una ciudad citada por Avieno sobre textos antiquísimos, que pasados mil años, en el Ravenate. Por tanto Cortés quiere colocar y coloca sincrónicamente en el mapa a los íberos, berybraces, gimnesios del Periplo y a los lobetanos, bastetanos, edetanos, etc..., de Ptolomeo en un espacio que se queda estrecho para tantas *gentes*, pues además están ólcades, turboletas, etc... de Polibio, lusones, sedetanos, lergavonenses de Apiano, ¡en fin, muchos! Hemos aplicado el ejemplo de las tierras orientales de España de Aragón y Valencia, por el cariño especial que les muestra.

Contiene varios excursos bajo la rúbrica de ciertos topónimos: así uno sobre Sertorio (II, 385 s.), voz *Contrebia* y otro sobre Viriato (III, p. 427 s.).

Actitud de Cortés ante la paleografía griega.

Tratando Cortés de la *Geografía* de Ptolomeo llega a indudables aciertos, mejorando considerablemente los códices ptolomeicos: corrige *Menralia* por *Mellaria*, *Gemellinum* por *Metelinum*, *Tituakia* por *Titulcia*, *Gela* por *Tela*.

Otras correcciones son más dudosas: *Caepiana* es mejor dejarla así, en vez de su corrección *Celpiana*.

También cuando establece paleográficamente el texto, lo compara en las notas con las informaciones de Plinio, los itinerarios y otros, pero nunca mezcla sus equivalencias con el texto restituído paleográficamente. Incluso las más sensatas *emmendationes*, como las señaladas, arriba, las coloca en nota.

Sin embargo, merece destacarse el hecho de que Cortés usa escasamente los tipos escriturarios griegos, prefiriendo su versión latina. Los tipos hebraicos son precisamente más abundantes que los helénicos, lo que no es de extrañar, dada su teoría sobre el origen hebraico de las lenguas paleohispánicas. Pero Cortés conocía el griego: muestra bastante soltura en él, así persiste la duda de por qué no editó en griego a Estrabón o Ptolomeo.

Criterios filológicos en la identificación de antiguos topónimos: problema de su método.

Veamos un ejemplo extremo de su forma de proceder: toma un topónimo, vg. *Acontia* (STR, III, 3, 2) que en griego (nom. pl. neutro de un tema en -o) vale tanto como *dardos* y lo equipara a otro

topónimo, en este caso *Tela*, tomado de Ptolomeo (2, 6, 49) y los itinerarios (*It.* 440, 3; RAV IV, 45: 318, 17) que en latín significa lo mismo. Las identifica entre sí. La ubica en Tordesillas y empeñado en que la lengua propia de los antiguos hispanos fue el hebreo se saca una etimología para esta ciudad castellana *Thorsilah: missile*. Así cierra el ciclo.

No se oculta que hemos escogido un ejemplo extremo, que aúna conocimientos filológicos a imprudencia geográficohistórica.

Los escollos aludidos y esta imprudencia a que nos referimos invalidan muchas de las localizaciones propuestas. Mantiene otras procedentes de Rodrigo Caro, Traggia, Flórez, Ceán, etc. Algunas son originales suyas, seguidas por autores posteriores (el *Chalybs* como El Queiles, *Erisana* como *Arsa*, *Atiliana* como Ezcaray). La identificación de *Erisana* es la misma que hace Schulten¹¹ sin citar su procedencia: jamás cita a Cortés. Pero no se nos oculta el verdadero origen de esta opinión.

Excursos sobre Viriato y Sertorio.

Incluye Cortés su excursión sobre el lusitano en el primer lugar donde aparece documentado, en la aún irreducida *Tribola*, que Cortés cita incorrectamente como *Trivola* (III, 427-33) y que para su localización duda entre Trévez y Tobarra, decidiendo la duda en favor de la última, a la que identifica además con la problemática *Turbula*. A partir de aquí introduce un «Sistema y orden geográfico y cronológico de la guerra de Viriato en los ocho años que duró...», donde desde 146 a 139 a. C. va desgranando los sucesivos enfrentamientos de Viriato con cada general romano (III, 428-33). La cronología es bastante sólida y estructurada y reúne casi todos los testimonios correspondientes a cada autor clásico en cada uno de los años de la guerra. Apiano (*Iber.* 62-75) le sirve de hilo conductor. La narración de los acontecimientos es fluida y bastante correcta, o sea, que en líneas generales es superior a la geografía que propone para la ejecución de cada hecho, bastante endeble, amparada por el incorrecto arranque inicial de la identificación de *Tribola*, que debe buscarse en la Bética occidental, no en el Sudeste¹². Pero en descargo de Cortés debe considerarse que hasta tiempos muy recientes la Bastetania de la guerra de Viriato, aludida por Apiano (*Iber.* 66), se seguía buscando en los reinos de

11.- A. Schulten, «Viriatus», *Neue Jahrbücher für der classicher Altertum*, 1917, p. 226.

12.- Aunque esa ciudad en concreto no ha podido ser identificada, estuvo por aquella zona, vid. L. A. García Moreno, «Infancia, juventud y primeras aventuras de Viriato, caudillo lusitano», *Actas I Congreso Peninsular de Historia Antigua*, ed. Santiago de Compostela, 1988, vol. II, p. 373 s.; L. Pérez Vilatela, «Notas sobre Viriato en relación con la Ulterior», *Archivo de Prehistoria Levantina* XIX, *Homenaje a Fletcher* III, 1989, p. 191, s.; *id.* «Procedencia geográfica de los lusitanos de las guerras del siglo II a. C. en los autores clásicos (154-139)», *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, ed. Madrid, 1989, vol. III, p. 257 s.

Granada y Murcia y no en la Bastetania del Océano, conocida sin embargo por Cortés (II, 221), donde ciertamente se dieron estos acontecimientos. La sucesión de pretores es correcta, pero las identificaciones geográficas se van disparatando progresivamente: una falsa lápida de Viseo, posiblemente del Renacimiento, que celebra al pretor Nigidio, le hace trasladar allí los hehcos del 145, aunque reconoce correctamente que el pretor de la ulterior era Unimano, por lo que manifiesta que la guerra de Viriato afectó a ambas provincias. De esta incorrecta identificación no le cabe culpa alguna, desde luego, pero sí de la identificación *Baccia* (*Buccia* en los mejores códices), citada por Orosio (V, 4, 12), con Baeza, cuestión aún no aclarada, y la del *Mons Veneris* donde se refugió Viriato con el mismo citado por Polibio (III, 97, 6 s.) cerca de Sagunto, aunque sólo se menciona poco antes la Carpetania.

Responsabilidad de Cortés es la identificación de Iscadia (APP. *Iber.* 68) con Escua y la de *Gemela* con Martos, en lo que fue seguido por Schulten y otros, pero no en la identificación del topónimo *Baikor* con Bicorp (Valencia), con muy poca base; a *Itucci*, que llama «Útica» (amparado sin duda en la identificación que hicieron los clásicos entre las dos formas del nombre de la *Útica* africana), citada también por Apiano (*Iber.* 66), la ubica en Marmolejo (Jaén), y a *Obucula* en La Monclova (Sevilla), ésta correctamente. En suma, corresponde a Cortés haber iniciado y cimentado con sus argumentaciones una tendencia a llevar hacia el nordeste la guerra de Viriato, hacia tierras valencianas en lo referente al episodio final. Estas localizaciones fueron seguidas y ampliadas por Arenas y Peris¹³, llegando al extremo de considerar que Viriato no fue lusitano, sino lusón celtibérico.

El excursus dedicado a Sertorio se incluye bajo la rúbrica de *Contrebia* (II, 381-390, específicamente desde 385). Sus localizaciones geográficas no son mucho más correctas generalmente en el caso de ciudades, aunque las distorsiones son menores en el caso de regiones. En este excursus, la cronología no está reducida a la referencia de la era cristiana, sino que fecha por consulados, a la manera romana. Algunas localizaciones están erradas porque aún no se habían reducido correctamente, como situar *Contrebia* en Zorita de los Canes (no distingue aquí entre las diversas *Contrebias*). El mismo caso, el de ciudades homónimas de la España antigua, le hace divagar en la ubicación de *Laccobriga*, que sitúa en el país de los vacceos, y *Segovia* donde la ciudad castellana, cuando es mucho más probable que tales batallas se diesen en la *Laccobriga* del Algarve y la *Segovia* del Genil. Muy aventurada es la ubicación de *Castra Aelia* en Morella e incorrecta la de los graccuritanos en Grávalos. En cambio, otras propuestas, como la de *Lauro* en *Edeta*, hoy Liria, sigue manteniéndose, pero no la de la dudosa *Pallantia* en Ribarroja del Turia (Val.). Termina el excursus con un importante desatino: dar como ciudad donde ocurrió la muerte de Sertorio una *Etosca* (correctible en *et Osca* sencillamente) que asimila a *Etovesca* (a su vez lectura de la *Etobesa* citada por Ptolomeo II, 6, 62, entre los edetanos). Esta *Etosca* es sencillamente una mala lectura de Veleyo Patérculo, que mantiene por afán de atraer los acontecimientos a las tierras que conocía mejor, ubicando esta supuesta ciudad en Benifazá, Castellón (cf. VELL. II 30,1).

13.- A. Arenas, *Viriato no fue portugués, sino celtíbero*, Guadalajara, 1900; M. Peris, «La lusitania primitiva», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura (BSCC)* IV, 1926, p. 65 s.; *id.* «Campañas lusitana y viriatense», *BSCC* IV, 1926, p. 97 s.; *id.* «Fin de Viriato», *BSCC* IV, 1926, p. 143 s.; *id.* «La patria de Viriato», *BSCC* IV, 1926, p. 193 s.

En suma, resulta que en ambos excursos, como en tantas entradas de su diccionario, la Filología, la Historia (como narración de acontecimientos) son francamente superiores a la Geografía histórica de la que debía ocuparse principalmente, resultando sus aventuradas localizaciones más perniciosas que su afán etimológico hebraísta.

También destaca nítidamente su cariño por los reinos de Aragón y Valencia y específicamente por aquellas comarcas fronterizas entre ambos en las que discurrió su vida, cuando es precisamente una de las zonas donde es más difícil la identificación de poblaciones antiguas, mostrando mucho celo en atraer las ubicaciones de lugares mencionados en las fuentes, singularmente de los puntos terminales de las biografías de Viriato y Sertorio, que lleva a tierras valencianas.

Luciano PÉREZ VILATELA
Universidad de Valencia

LA ONOMÁSTICA DE LOS APÓCRIFOS REYES DE ESPAÑA EN ANNIO DE VITERBO Y SU INFLUENCIA

Giovanni Nenni (1432-1502) fue un fraile dominico nacido en Viterbo en el Lacio, que se hacía llamar con prurito latinista habitual en el Renacimiento, Annio de Viterbo. Es autor de un tratado publicado a nombre de Beroso, el histórico pero entonces nebuloso sacerdote caldeo, que llevaba por título *Fratris Ioannis Viterbiensis. Commentariis Antiquitatum*, que al final lleva la nota *Commentaria Fratris Ioannis Anni Viterbensis ordinis predicatorum Theologiae professoris super opera diversorum auctorum de Antiquitatibus loquentium confecta finiunt. Roma in Campo Flore Anno Dni. M.CCCC.XCVIII. Die III mensis Augusti. Impresa per Eucharium Silver alias Franck. Sedente Sanctissimo in Xpo. patre et dno. d. Alexandro Papa VI, anno eius sexto*. Ha merecido la pena reseñar la nota por la circunstancia histórica de ser el papa sedente un español, el setabense Alejandro VI, Rodrigo Borja o Borgia (1431-1503), que concurre con la dedicatoria a los Reyes Católicos. Trataba principalmente de identificación de antiguas ciudades y topónimos, leídos principalmente en Plinio y diversas cuestiones referidas a los mismos. La obra tuvo reediciones y traducciones. La edición *in aedibus Joanni Stelsi* de 1552 en Amberes fue la más divulgada en España y es la que citamos y lleva por título *Berosi sacerdotis chaldaici, antiquitatum Italiae ac totius orbis libri quinque, Commentariis Ioannis Annij Viterbensis, Theologiae professoris illustrati, adiecto nunc primum Indice locupletissimo & reliquis eius argumenti authoribus, quorum nomina sequenti pagella videre licet*. El interés para el Humanismo español radica en el libro VIII, dedicado a unos inventados reyes primitivos de España de la siguiente forma: *Liber Ioan. Anni Sacrae Theologiae professoris. De primis temporibus & quatuor ac uiginti regibus Hispaniae & eius antiquitate*¹.

1.- *Berosi sacerdoti...* (Annio de Viterbo), Amberes, 1552, liber VIII, p. 290-307. La *editio princeps* presentaba alguna diferencia en el título *...regibus primis hispania et eius antiquitatis* (sic).

EL LISTADO DE LOS REYES

Veintisiete pequeños capítulos estructuran una díptica imaginativa y casi completamente mendaz de veinticuatro fabulosos reyes. En ella encontramos como fórmula magistral la combinación del *Libro de los Jubileos*, apócrifo del *Antiguo Testamento*, Varrón, la *Eneida*, Justino (Pompeyo Trogo) y en general los mitógrafos grecolatinos. La cronología va referida al reinado de Túbal, primer rey de España en esta relación. Señalaremos a continuación cada rey, dando noticia de lo principal señalado por Viterbo:

1.- *Tubal*: Hijo de Jafeth y nieto de Noé, recibió España en el reparto de la Tierra que siguió a la desolación del Diluvio. El personaje está sacado de San Jerónimo como fuente última, *Liber Hebraicarum quaestionum in Genesim: Thubal Iberi, qui et Hispani a quibus Celtiberi, licet quidam Italos suspicentur*, así como el *Comentario a Ezequiel*²: *Thubal, quos Iberos vel Hispanos, Hebraei Italos suspicantur*. A su vez fue recogido por San Isidoro³ y a partir de él por varios autores medievales como Alfonso X. Según esta tradición Japhet tuvo siete hijos, uno de ellos, Thúbal. Viterbo lo data 140 años después del Diluvio. Reinaría 156 años.

2.- *Iberus*: hijo de Túbal, que como se ve, resulta de longevidad bíblica, como sus descendientes, fundó la ciudad de *Ibera* junto al río *Iberus* Ebro⁴. El onomástico está lógicamente sacado del más famoso hidrónimo hispano de la Antigüedad que coincidía con el nombre del país. Viterbo lo antropiza y convierte en un rey. Dada la identificación global entre *Iberia* y el conjunto de la España, desde Polibio al menos, el onomástico es doblemente expresivo de unidad peninsular.

3.- *Iubalda* (o *Idubeda*): ésta parece ser la forma que Viterbo buscaba, pero utilizó una forma corrupta⁵. Hijo de Íbero. Su denominación enlaza geográficamente con la anterior, pues Idúbeda es el nombre del llamado hoy Sistema Ibérico, el más próximo al Ebro. Cuando Idúbeda reinaba en Iberia, Noé fallecía en Italia, conocido por los paganos como Jano Bifronte. De esta forma Italia mantenía el predominio religioso y España el monárquico.

2.- HYERON. *Comm. in Gen. X,5; Comm. in Ezequiel XXXVIII-XXXIX*.

3.- ISID. *orig. IX,2,29*.

4.- La ciudad existió efectivamente hacia la actual Tortosa, LIV. XXIII,2,10; *municipium Hibera Iulia Ilercavonia Dertosa*, A. Vives, *La moneda hispánica IV*, Madrid, 1924, ceca 6, p. 17-18.

5.- STR. III,4,10; PTOL. II,6,20; AGATHEMERO II,9 menciona «Indubalda».

4.- *Brigus*: tomado su onomástico del étimo celta *-briga* particularmente abundante en España⁶, formó una tropa, los brigios —*Brigii*—, más adelante llamados *Phrygii*, comenzando la expansión hispánica por el Mediterráneo y Europa. Tras haber asentado a Íbero e Idúbeda en el Este hispánico, en la Corona de Aragón, Brigo comenzaba la expansión ultramarina. En la perspectiva de Viterbo la iniciativa y prioridad las ostentan, pues, los aragoneses, reyes de Cerdeña, Sicilia y Nápoles (Alfonso V).

5.- *Tagus*: el viterbense lo asocia a un personaje citado por San Jerónimo en su *Comentario al Génesis*, *Tagorma*, «fundador de ciudades», personaje completamente ajeno a España. Pero la tentación etimológica tan varroniana que sustenta el castillo de naipes del falso Beroso le lleva a su identificación con un antropónimo hispánico derivado del famoso río al que la Antigüedad celebró como aurífero⁷. El papel conquistador que desempeña debió imponérselo Nenni, debido al significado del griego *ταγός* «comandante». De hecho, si aparece un *Tagus* en una fuente de la Antigüedad latina sobre España, en *Punica* de Silio Itálico (I,152): *antiqua de stirpe Tagum, superumque hominumque*, destacado por su prestancia y valor, enemigo de Asdrúbal Barka. Este personaje había recibido su nombre del río aurífero *Tagus* (SIL. I,155). Pero pese a ello, no creemos que el Pseudo-Beroso hubiese utilizado a Silio Itálico, quien gozó de mayor predicamento entonces que ahora, pues Silio acarrea un verdadero filón de onomásticos efectivamente usados en la España antigua. Pues bien, ningún otro nombre propio hispano usado por Silio se repite en Viterbo. Los que sí coinciden lo hacen asimismo con otros varios autores (Gerión, Hércules, etc.) y no son significativos, por lo que no creemos que se sirviese de él. Con *Tagus* aparece la Corona de Castilla, el reino más poderoso de la España renacentista, dado que el río atravesaba el reino de Toledo, limítrofe con el de Murcia, en el que Viterbo sitúa a unos *Morgetes* (pueblo que verdaderamente moraba en la Sicilia antigua)⁸. Las conquistas de Tajo se realizaron en Fenicia, los Montes Caspios, África, etc.

6.- *Betus*: Viterbo lo sitúa en Andalucía, en la Bética, de la que cita los habituales elogios en los textos canónicos de la Antigüedad: su «alfabeto», sus conocimientos y filosofía, su gracia para

6.- E. Hübner, *Monumenta linguae Ibericae*, Berlín, 1893, p. XCVIII; W. von Humboldt, *Prüfung der Untersuchungen über die Urbewohner Hispaniens vermittelt der Vaskischen Sprachen*, Berlín, 1821, cap. 23, p. 101s., cap. 41, p. 161; V. Schmoll, *Die Sprache der vorkeltischen Indogermanen Hispaniens und das Keltiberische*, Wiesbaden, 1959, p. 74s.; J. Untermann, «Estudio sobre las áreas lingüísticas prerromanas de la Península Ibérica», *Archivo de Prehistoria Levantina* X (1963), p. 165s.; H.D'Arbois de Jubainville, «Les Celtes en Espagne», *Revue Celtique* XIV (1893), p. 357s., e *id.*, XV (1894), p. 1s.

7.- F.J. Fernández Nieto, «Aurifer Tagus», *Zephyrus* XXI-XXII (1970-71), p. 245s.

8.- Sobre los *Morgetes*: Antioch., *Die Fragmente der griechischen Historiker* (F. Gr. H.), 555 F 9, Leiden, 1968 (reimpreso a través de Estéfano Bizantino. El nombre según Antíoco provendría del rey *Morges*. Así, pues, el rey *Morgetes* es redundante. Vid. tb. STR. VI,270. Es especialmente significativo LIV. XXVI,21,13 y 17; 30,6; 31,4, donde se refiere a *Murgantia* ciudad siciliana relacionada lingüísticamente con éstos, que recibió una colonia de hispanos pasados a Roma en la Segunda Guerra Púnica. Por tanto, Viterbo usaba solapadamente a Livio.

bailar, etc. Con él se acaba la expansión exterior. Su onomástico debe relacionarse con la Bética y con la Beturia. El escenario principal se traslada geográficamente al Sur.

7.- *Gerion*: el más acorde en onomástica, pero en poco más a los textos de la Antigüedad grecolatina. No tiene el carácter de gigante tricéfalo —o trisomático en algunas versiones— que lo caracterizaba en los mitógrafos clásicos, pero poseía inmensos rebaños en el Occidente a orillas del Océano. Desde Estesícoro de Himera se vinculaba este personaje a Iberia. Gerión se presenta correctamente como hijo de Chrysaor, el de la espada de oro, y de Calíroo, hija de Océano, cuyos padres habían sido Poseidón y Medusa⁹. A Gerión se le vincula tanto con la riqueza pecuniaria como con la aurífera. En la reelaboración de Viterbo, no es muerto por Hércules, en contra de todo el canon mitológico grecolatino. Implícitamente admite aquí Viterbo un cambio de dinastía al figurar Chrysaor, Océano, etc., una estirpe nacida de la mitología griega sin reinterpretaciones patrísticas ni orientales, a diferencia de la de Jafet y Túbal.

8.- *Trigeminus*: se trata de un desdoblamiento del anterior citado, a propósito de su triple cuerpo, como si se tratase de un triple vástago del padre Gerión, quienes heredaron el reino al ser vencido el progenitor por Osiris, el divulgador de la agricultura. Aquí vulnera el dominio el canon mitológico, pues este papel corresponde a Hércules, al que, como veremos, da otro papel en otro acto de este encantado folletín. Pero debe reconocérsele habilidad en el manejo de los τόποι mitológicos. Gerión, representante de la vida pastoril, se opone al agricultor civilizador y pierde la vida en ello. Osiris hace enterrar a Gerión cerca del Estrecho de Gibraltar y permite que reine su hijo triple. Pero éstos se aliaron con Tifón para asesinar a Osiris, quien lo ejecutó. Entonces *Horus*, el Hércules egipcio, preparó su expedición a Iberia para vengarse. Se manifiesta en Gerión y Trigémino la forma de proceder de Viterbo: racionalista antes que canónica. No quería representar a un monstruo tricéfalo, pese a la claridad de los textos antiguos sobre ello, como antepasado de los reyes de España, los más activos, exitosos y poderosos de Europa. Tras tres combates singulares cada uno de los hijos de Gerión fue muerto y sepultado en la isla de *Erytheia*.

9.- *Hispalus*: sin salir del ámbito andaluz de los últimos reinados, este rey lleva el nombre de la ciudad de *Hispalis* (Sevilla); Viterbo lo hace hijo de Hércules, por lo que de nuevo se evidencia un cambio de dinastía. Precisamente el topónimo *Hispalis* ha sido relacionado por Tovar con el corónimo general de Hispania¹⁰ sin ninguna justificación explícita. Ahora bien, si con Tovar mantenemos que

9.- Sobre Gerión: STESICH. *Geryonis apud* ATHEN. XI,469e-470d; D.L. Page, «Stesichorus: The *Geryoneis*», *JHS* XCIII (1973), p. 138s.; J. de Hoz, «El género literario de la *Gerioneida* de Estesícoro», *Homenaje a Tovar*, Madrid, 1972, p. 193s.; todas las demás citas en Gruppe, *RE* Suppl. III col. 1061s.; la iconografía en M. Robertson, «*Geryoneis*, Stesichorus and the Vase-Painters», *CQ* XIX (1969), p. 207s.; J.M. Blázquez, «Gerión y otros mitos griegos en Occidente», *Gerión* I (1963), p. 21s.

10.- A. Tovar, *Iberische Landeskunde I. Baetica*, Wiesbaden, 1974, p. 146.

11.- A. Blanco, *Historia de Sevilla I. La ciudad antigua*, Sevilla, 1979, p. 100.

el topónimo se relaciona con los *Spallenses* del convento cesaraugustano (PLIN. *NH.* III,24), no cabe hablar de origen fenicio del mismo¹¹. Ya se sabe que San Isidoro propuso una etimología de lo más práctico y no menos etimológica que otras del viterbense, *his palis*, asentada como ciudad palafítica (*orig.* XV,1,71): *Hispalim autem a situ cognominata est, eo quod in solo palustri suffixis in profundo palis locata sit, ne lubrico atque instabili fundamento cederet*¹². Hubo además una *Spalis* en la zona de Córdoba (*Bell. Hisp.* 27).

10.- *Hispanus*: hijo de Hispalo y nieto de Hércules, es el rey impulsor del comercio y obras públicas. Una hija suya se llamó *Iliberia* (de *Iliberi(s)*, Granada) lo que resulta particularmente apropiado para los Reyes Católicos, los primeros de Hispania reunificada, que anexionan el reino de Granada. La apócrifa hija viene al pelo para las intenciones laudatorias de Nenni.

11.- *Hercules Lybicus*: el abuelo de Hispano, Hércules, regresó a Hispania, su tierra de adopción, para morir cuando aún vivía Hispano —como había sido intención de Alfonso el Magnánimo que no lo logró—. A Hércules le acompañaba gran séquito, entre el que se encontraban los ausonios itálicos que se establecen en Osona, la plana de Vic, sede histórica de los ausetanos, así como los turios de la ciudad de *Turii* grecoitalica, quienes fundarían *Turiaso*, Tarazona. Hércules fundó por el camino *Lybia*, la posterior *Iulia Libica* (Livvia, documentada) y *Herculea Cervalaria*, en la Cerdaña. Aquí hay una evidente alusión a la españolidad de los condados de Rosellón y la Cerdaña, ocupados temporalmente por Francia durante la guerra civil catalana del reinado de Juan II y que serían recuperados por Fernando II el Católico. Por tanto, el reinado de Hércules comienza tras su segunda venida a España por la ruta europea¹³.

12 y 13.- *Hesperus e Italus Atlas*: en sus primeros años se mantuvo la paz que habían establecido Hispano y Hércules, hasta que su hermano *Italus Atlas* lo agredió por sorpresa, obligándole a huir y ocupando su trono. Héspero fue acogido en Toscana, donde se ocupó de la educación del joven monarca *Coritus*. Antes de que pudiese regresar victorioso, Atlas reunió una flota para conquistar Italia. Una tempestad le obligó, sin embargo, a refugiarse en Sicilia, donde se quedó una parte de su ejército. Héspero murió e Ítalo se apoderó de Corito y estableció su soberanía sobre el país del que procedía. Fue un monarca equitativo respecto a los pueblos que constituían su monarquía: itálicos, ibéricos y griegos. Atlante tuvo dos hijas, Electra y Roma, la cual heredó de Atlas la ciudad de Albula, poblada en parte por los iberos del séquito de su padre. Fue ella la que ordenó excavar en la colina del Palatino los cimientos de su ciudad epónima. Su hermana Electra casó con Corito, rey de Toscana y fue madre de *Iasius* y *Dardanus*. Estos dos reinados son sumamente reveladores de las intenciones de Annio: una trabazón entre intereses y personajes de Italia y España, afectando a la propia Roma. Pero este embrollo dinástico recuerda, sobre todo, el del reino de Nápoles a mediados del XV. La

12.- Blanco, *op. cit.*, p. 105; A. Díaz Tejera, *Sevilla en los textos clásicos grecolatinos*, Sevilla. 1982, p. 16s.

vinculación de Sicilia a España es evidente y a la vez se aboga por una buena relación con Florencia, representada por el reino de Toscana. También destaca una iniciativa cultural española hacia Italia. El nombre *Italus Atlas* es todo un programa político de unificación del Mediterráneo occidental. No se olvide que en estos años de fines del XV se estaban ocupando las plazas norteafricanas (Melilla, Alcazarquivir, etc.). La ciudad de Albula es una interesada alteración del nombre de Alba, la ciudad originaria de Rómulo, para acercarla a la *Abula* hispana (PTOL. II,6,60 entre los bastitanos), probablemente, pues a propósito de *Libia* o *Iliberi*, etc. el viterbense se muestra especialmente conocedor de la geografía de la Antigüedad latina. *Hesperia* es el nombre poético habitual de Italia, utilizado por Virgilio y otros¹⁴, pero se aplicó asimismo a veces a España. Así pues se trata de una interesada anfibología.

14.- *Sycoris*: lleva el vetusto nombre del Segre, el mayor afluente del Ebro¹⁵, apenas mudando la primera «i» en «y». *Sycoris* heredó los reinos de España de Atlas, su padre, y su hermano menor *Morgetes* los estados de Italia, lo que según el origen siciliano de esta etnia equivale a una primacía de este reino, que pertenecía a los Reyes Católicos, sobre los demás estados italianos. Nos presenta Annio una Italia compartimentada, en tanto que una Hispania unida. A Sícoris atribuye Viterbo una nueva colonización de Sicilia por hispanos.

15.- *Sicanus*: hijo del anterior, organizó a los iberos emigrados a Sicilia para protegerlos de los «aenotrios» según él, pero correctamente «oenotrios» aborígenes, de los que exigió garantías de paz para morgetes y sicanos de origen ibérico. Luego pasó a Italia —como había hecho Alfonso V el Magnánimo y haría poco después Fernando II el Católico, contemporáneos del fraile— donde dejó una guarnición en el Lacio. Al llegar a Liguria se encontró a una muchedumbre presta a la batalla, pero, como Sicano no tenía intenciones hostiles, resolvió regresar por mar vía Sicilia. Curiosa alusión a la República de Génova que todavía no era aliada de España, pero con la que Aragón había tenido diferendos históricos (Córcega, por ejemplo). Parece abogar Annio por un mantenimiento pacífico del *status quo* con ella. Y supone una alusión a la batalla de Ponza, derrota de Alfonso V frente a los genoveses (1425), celebrada por el Marqués de Santillana en la *Comedieta de Ponça*. Vuelto a Sicilia fue atacado por los lestrigones y los feroces cíclopes y tras una sangrienta batalla salió vencedor. Puede tratarse de rebeldes sicilianos al Magnánimo. Los sicanos fundarían Zancle, lo cual no tiene ninguna base documental. Alude, pues, a Sicilia como bastión de la *Monarchia Hispanica* en el Mediterráneo. Respecto al apoyo textual de la documentación clásica, *Sicanus* basa su nombre en un río de Iberia que

13.- En realidad, los documentos mitográficos permiten establecer la ruta de Hércules a la inversa: del Estrecho a los Pirineos y las Galias; R. Knapp, *Emerita* LIV (1986), p. 103s.

14.- Italia: DIÓN. HAL. *Ant.* I,35,3; VERG. *Aen.* I,530; MACR. *Sat.* I,3,15; España = *Hesperia ultima*, SUDA, s. v. *Ispania*; HOR. *carm.* I,36,4; SERV. *Aen.* I,530.

15.- A. Schulten, *Geografía y etnografía antiguas de la Península Ibérica* II, Madrid, 1963, p. 32s.

se suele identificar con el posterior Sucro-Júcar¹⁶, de lo que duda Fletcher¹⁷. Había asimismo un pueblo sicano y según Solino, incluso un rey que fue expulsado de su patria por los ligures dirigiéndose a Sicilia¹⁸. Anno había adelantado el hecho al reinado de *Sycoris*, que no es epónimo de ningún pueblo, limitando su paralelismo a un hidrónimo. *Sicanus*, en cambio, epónimo apócrifo de los derrotados sicanos de Iberia, es presentado como vencedor de salvajes gentes de la *Odisea* en Sicilia. *Sicanus* es, pues, trasunto de Alfonso V de Aragón, tío de Fernando el Católico. El hidrónimo del que deriva el falso rey estuvo en tierras valencianas según la descripción de Avieno, y el reino de Valencia era precisamente el núcleo de la monarquía del Magnánimo, quien consiguió ceñir la Corona de Nápoles. Liguria, o mejor dicho los ligures, habían cumplido un papel en el mítico viaje de regreso de Hércules a Grecia, contra los cuales combatió sembrando de grandes piedras, que le sirvieron de proyectiles, la llanura provenzal de La Crau¹⁹. Viterbo marca un viaje a la inversa de *Sicanus*, descendiente de *Hercules Lybicus*.

16.- *Sicellus*: su contemporáneo fue el rey *Coritus*, llamado también *Cambo*, esposo de Electra la hija de *Italicus Atlas*. *Iasius* y *Dardanus*, sus hijos, disputaron por la sucesión. El segundo se alió con los oenotrios contra los íberos de Italia, a quienes acaudillaba *Iasius* su hermano, y *Sicellus* acudió a socorrer este bando, pero Jasio fue asesinado por sus enemigos y Sicelo respondió exterminándolos. Dárdano escapó a Asia Menor, donde fundó Dardania en el lugar exacto donde más adelante se levantaría Troya. Sicelo en tanto quería regresar a Iberia, dejando en Italia al hijo de Jasio como rey, pero murió antes de conseguirlo. El trasunto histórico contemporáneo de Sicelo parece un desdoblamiento del mismo Alfonso V, que interviene en el reino de Nápoles, el mayor de Italia, al que tenía derecho sucesorio, tras un período de guerras civiles sólo acabadas con el Gran Capitán Fernández de Córdoba para Fernando el Católico. Alfonso V fue el más italianizado de los reyes españoles del Renacimiento y un decidido mecenas que murió allá.

17.- *Lusus*: uno de los pocos reyes del listado inspirado en el canon mitológico antiguo ambientado en España. En efecto, según Varrón, el general pompeyano que gobernó la Bética *Lusum enim Liberi patris aut Lyssam cum eo bacchatium nomen dedisse Lusitaniae et Pana praefectum eius uniuersae* (apud PLIN. *NH.* III, 8). La prioridad cronológica de Varrón en la noticia no garantiza su veracidad, pero hay un fondo verificable en la misma: *Liber Pater* aparece según la investigación actual

16.- Schulten, *op. cit.*, p. 38s.

17.- D. Fletcher, *Problemas de cultura ibérica*, Valencia, 1960, p. 22s.

18.- AVIEN. *ora mar.* 479-80; TUK. VI, 21; HEKAT. *apud* STEPH. BYZ., s. v. *Sikaúe*; SIL. XIV,35; HELAN. *apud* DION. HAL. I,22; Solino (V,7) mencionaba un *rex Sicanus* llegado a Sicilia antes de la guerra de Troya con gran copia de íberos, aunque no es seguro que Viterbo lo utilizase.

19.- *Vid. supra* n. 13.

como uno de los principales dioses hispanos prerromanos al que se latinizó con este teónimo²⁰. *Lusus* es para Annio el rey más devoto de la primitiva Hispania, quien reformó el rito religioso y añadió nuevas oraciones y sacrificios al ritual. Vaya en leve descargo de Annio haber descubierto la importancia del texto de Plinio para seguidamente disfrazarlo y homologarlo a su genealogía. Fue protector del comercio, particularmente con sus parientes italianos, pero llevó su celo religioso más allá de lo razonable. Debe tratarse a una alusión velada a la expulsión de los judíos con la crítica subsiguiente, pero en cualquier caso bien disimulada, pues *Lusus* reinó sobre la *Hispania Ulterior*, la Lusitania que recibió el corónimo de él mismo, y la identificación renacentista de la antigua región era —y desde entonces es— básicamente Portugal, lo cual es correcto por otra parte. O sea que la severa medida de «política religiosa» sólo se atribuye a Portugal, la Hispania Ulterior. Es la única alusión del dominico al más occidental reino de España.

18.- *Siculus*: Viterbo lo hace hijo de *Lusus*. Construyó una poderosa flota militar. Redujo a los oenotrios de Sicilia, cuyos habitantes anteriores sicanos, sícores y morgetes decidieron adoptar su nombre para designarse a sí mismos y a su isla. A continuación venció a cíclopes y lestrigones —parece que entraba en la etiqueta cotidiana de esta espuria dinastía una somanta por reinado a estas razas alienígenas— quienes se refugiaron en el Etna. Acaso se refiera con ella a bandoleros sicilianos. Los ibero-sículos fundaron las ciudades de *Ficulinae*, *Alsinum*, *Facena*, *Falerii*, *Praeneste* y, más adelante, *Tibur* y *Tusculum*. El Lacio les pertenecía casi enteramente. Interesantes palabras para la causa de César Borgia, hijo de Rodrigo Borgia, el setabense entronizado Papa con el nombre de Alejandro VI (1492-1503), que pretendía asegurarse en vida de su padre su título vitalicio y hereditario en los Estados Pontificios.

19.- *Testa*: es el único rey hispánico de la díptica de Nenni, nacido en el Noroeste africano, vinculado en la Antigüedad a Hispania por la provincia de la *Mauretania Tingitana*. Su reino se centraba en los de Valencia y Murcia, y fundó la ciudad de Contestania. Durante su reinado arribó a la costa una flota de griegos procedentes de *Zacynthos*, hoy Zante en las Islas Jónicas, donde fundaron la ciudad de Sagunto en recuerdo de su patria. Eran parientes de los íberos, pues su progenitor *Zacynthos* era hijo de Dárdano, español por parte de madre, Electra. Se dedicaron a atesorar oro, plata y pedrería para construir un gran templo a Diana en un promontorio orientado al Este en Denia, donde entronizaron la imagen de la diosa que daría nombre a la ciudad. Describe Viterbo el ambiente de devoción y trance de los sacrificios ofrecidos a la diosa. Añade que este templo fue uno de los más famosos de la Antigüedad. Se trató de una especie nueva de religión, pues la de Osiris-Hércules estaba dacaída. Sagunto se mantuvo como gran ciudad helénica y su fundación dataría de doscientos años antes de la caída de Troya. Este nuevo rey del falsario está obviamente asentado en el reino de Valencia por motivo de halago al más dinámico reino y ciudad de la Corona aragonesa, patria del pontífice de entonces y del ya fallecido Calixto III (1455-1458), y centro de poder bajo Fernando el Católico. Pero el modo de proceder del falso Beroso añade el desconcierto a la mendacidad; cuando encuentra un

material mitológico claro y bien estructurado como la fundación de Sagunto por los zacintios²¹ y la presencia de un templo griego —focense— en la ciudad²², prefiere embrollar el material para enhebrar una nueva ciudad, Denia, en la mítica colonización²³. Los datos de Plinio sobre los zacintios databan la mítica colonización doscientos años antes de la destrucción de Troya. Aquí el falso Beroso enlaza sus fabulosas cronologías con las propias de la Antigüedad mitológica referida a Hispania.

20.- *Romus*: el dominico había contado que una de las hijas del rey *Italus Atlas* se llamaba *Roma*. Romo fue según esta fábula el fundador de una ciudad llamada nada más ni nada menos que *Roma*, que se identificaba con la posterior *Valentia*. Es un juego de palabras en que Viterbo muestra sus pinitos en la lengua helénica, pues *Rhóme* en griego significa lo mismo que *Valentia* en latín. Esta contundente patraña es nueva muestra del filovalencianismo de Viterbo.

21.- *Palatuus*: Nos es presentado como hijo de Romo y reinando como su padre sobre Valencia, pero asimismo sobre Palencia en Castilla la Vieja, ciudad que fundaría. Aquí demuestra el falsario un buen conocimiento de la nomenclatura antigua de los ríos ibéricos, pues es sabido que hubo un río *Palantia* (mejor que *Pallantia*) en el Levante ibérico, probablemente el actual Palancia²⁴. Asocia pues este topónimo con el similar de la ciudad castellana y con una apócrifa ciudad valenciana junto a Ribarroja —entre las que existe, por otra parte, evidente relación lingüística— con acierto. Dado que Palencia tuvo la más temprana universidad de Castilla, reviste a Palatuo de los atributos de sabiduría. Alusión a Alejandro VI y/o Alfonso el Magnánimo. Su *Palantia* valenciano parece ser el río Turia, no el Palancia.

20.- J. Corell, «Dos inscripciones a *Liber Pater* procedentes de la Montaña Frontera (Sagunto)», *Arse* XX (1985), p. 25s.; F. Roca, «Hallazgos epigráficos», *Arse* XXII (1987), p. 63s.; *id.*, «Epigrafía latina saguntina», *Arse* XXIII (1988), p. 79s.

21.- LIV. XXI,7,2; APP. *ib.* VII; STR. III,4,6; SIL. I,291.

22.- PLIN. *NH.* XVI,216; L. Pérez Vilatela, «Sacrificio saguntino a Diana Máxima», *Arse* XXIII (1988), p. 19s.

23.- Según STR. III,4,6 *Hemeroskopeion* se identifica con *Diánion* o sea *Artemisión*; lo que aprovecha Nenni como si se mencionase un templo, lo que no es literal: Denia, o sea la de Artemis. No se han encontrado sus restos, G. MARTÍN, «La supuesta colonia griega de Hemeroskopeion: estudio arqueológico de la zona Denia-Jávea», *Papeles del Laboratorio de Arqueología de la Universidad de Valencia* III (1968). Viterbo debió de manejar una traducción latina de Estrabón.

24.- Schulten, *op. cit.*, II, 37. Palante, el héroe arcadio —no el gigante— fue vinculado en época helenística a la fundación de Roma (PAUS. VIII,3,1 y VIII,44,5; LIV. I,5,1; INST. XLIII,1; PLIN. *NH.* IV,20) y es abuelo de Evandro, anfitrión de Eneas (VERG. *Aen.* VIII,54 y 341; SERV. *id.*) Evandro fundó *Pallanteum*, predecesora de Roma. Esta tradición sobre la fundación es apócrifa y tardía, y Varrón (SERV. *Aen.* VIII,53) da una versión completamente diferente de la etimología del monte Palatino, *Palatium*, cuya homofonía era en definitiva la que había suscitado estas fantasías; lo mismo que quince siglos después Annio con Palatuo, buscando la aproximación a una dinastía regia vinculada a los orígenes de Roma y buscando la preeminencia de Valencia sobre Roma. *Vid.* F. Castagnoli, «Note sulla topografía del Palatino e del Foro Romano», *Archeologia Classica* XVI (1964), p. 173s.

22.- *Cacus*: usurpador que se sublevó contra Palatuo en el año decimo octavo del reinado del anterior. Su nombre es también helénico, *κακός* «malo» con clara intención. Coincide además con el nombre del ladrón vencido por Teseo. La batalla contra Palatuo tuvo lugar en las estribaciones del *Mons Chaunus* citado por Livio²⁵ y el rey quedó a resultas de ella destronado por haber sido Caco el primer hombre en utilizar armas de hierro de las que tenía provisión en yelmos, corazas, espadas, etc. El genuino mito de Caco²⁶ lo presenta a veces como hijo de Vulcano y de ahí la característica que le da Annio.

23.- *Erythrus*: era gaditano y pariente de Palatuo; le sirve de enlace con la colonización fenicia en el Mediterráneo. Es contemporáneo de la caída de Troya y de la fundación de Cartago por el mitológicamente falso *Karchedón*, pues este papel corresponde a Dido. Conforme se acerca Annio a fechas consideradas entonces más o menos históricas, introduce datos y referencias conocidas disminuyendo su libertad de fabulación. Por otra parte, al ser tan evidente la superioridad del Sur peninsular en mitos y fundaciones antiguas, debe dirigir su relato hacia este punto. La isla *Erythia* es mencionada por Plinio²⁷.

24.- *Mellicola Gargoris*: es uno de los pocos reyes «canónicos» de los textos mitológicos antiguos de España, tomado de Justino²⁸, que a su vez resume a Pompeyo Trogo. Con él se cierra el ciclo de los reyes apócrifos. En nuestro tiempo el mito de los reyes tartesios ha sido muy estudiado desde diversos puntos de vista. La faceta que quiere destacar Viterbo, la de descubridor de la miel, ha interesado igualmente a los actuales. Es llamativo que el hierro procediese de la miel según el falso Beroso. Había un par de ciudades del Sur llamadas *Mellaria* y una más entre los contestanos²⁹. Pero el reinado de Gárgoris es, como se sabe, ambiguo, pues persigue a su nieto —e hijo incestuoso a un tiempo— Habis³⁰ para al fin, tras numerosas pruebas que ha de padecer como expósito, ser reconocido

25.- LIV. XL,50; *vid.* L. Pérez Vilatela, «Cuestiones de historia antigua y toponimia turiasonense: la batalla del Moncayo», *Encuentros sobre el Moncayo. Ciencias sociales*, Tarazona, 1989, e.p.

26.- Propertio (V,9,10-15) presenta a Caco como tricéfalo y de triple garganta (IV,9,9-12). Este Caco roba sus bueyes; J. Bayet (*Les origines de l'Hercule romain*, París, 1976, p. 365) cree que por influencia del icono de Gerión; M. Grant, *Roman Myths*, London, 1971, p. 48s.

27.- PLIN. *NH.* IV,120; MELA *Chor.* III,47; los demás clásicos que la citan son griegos, incluido Estrabón (III,2,11).

28.- IVST. XLIV,4; *cf.* L.A. García Moreno, «Justino 44,4 y la historia interna de Tartessos», *AEArq* LII (1979), p. 111s.

29.- *Conventus Gaditanus*: PLIN. *NH.* III,3 y 7; MELA *Chor.* II,96; PTOL. II,4,6; *it.* 407,2; RAV. 315,12 y 344,8; GUIDO 83; STR. III,1,8; PLVT. *Sert.* 12. *Conventus Cordubensis*: PLIN. *NH.* III,15; *it.* 415,4; RAV. 315,10. La de los contestanos: PTOL. II,6,61.

30.- *Vid.* n. 28 y además J.M. Pérez Prendes «El mito de Tartessos», *Revista de Occidente*, mayo de 1974; J. Remesal, «Gerión, Habis et Arganthonios. Le peuplement protohistorique d'Andalousie», *Caesarodunum* XIII (1978), p. 194s.; J.C. Bermejo, *Mitología y mitos de la Hispania prerromana*, Madrid, 1982, p. 101s.; J. Alvarado, *Tartessos, Gárgoris y Habis*, Madrid, 1984; J. Maluquer, *La civilización de Tartessos*, Sevilla, 1985, p. 47s.; J.M. Paredes, *El jardín de las Hespérides*, Madrid, 1985, p. 179s. (fantasioso).

como heredero de su abuelo. Este era terreno vidrioso. Isabel había recibido el reino de su hermano Enrique IV por el pacto de los Toros de Guisando (1470), cuando correspondía legítimamente a Juana, hija de Enrique. Pero Viterbo no menciona más reyes y el asunto queda en claroscuro.

El fin de la dinastía mitológica coincide con la arribada de los fenicios y también de los celtas procedentes de las Galias que franquearon el Idúbeda el año 1230 después de Túbal, o sea el 930 a.C. De nuevo se presenta la ambigüedad de Viterbo, pues durante el reinado de los Reyes Católicos los conflictos con Francia fueron la constante. El paralelismo con la invasión de los galos en el Norte de Italia es transposición de la expedición de Carlos VIII de Francia a Italia (1495).

La genealogía de Viterbo es pura superchería, pero además casi completamente extracánica, es decir, no sigue a los mitógrafos antiguos, sino que procede con absoluta arbitrariedad: así Gerión aparece desdoblado en él mismo y Trigémino, pero a la vez aparecen varios reyes como trasunto de Alfonso el Magnánimo: Ítalo, Héspero, Sicano, Sicelo, varios de los cuales pueden serlo también de Fernando el Católico, además de Hispano, Luso, etc. Muestra una indudable erudición pliniana tópica y naturalista. El predominio de reyes de la Corona de Aragón es lógico, dadas sus relaciones con Italia desde muchos siglos atrás y los personajes que regían la Cristiandad y su más poderoso reino, oriundos de ella y concretamente del reino de Valencia al que se le halaga con Romo, Palatuo, etc. Otra característica es la prosopopeya aplicada a diversos ríos españoles.

LA INFLUENCIA DE VITERBO EN LA HISTORIOGRAFÍA

La influencia ejercida por Annio ha sido enorme y se ha prolongado hasta nuestro siglo. Muchos autores se dedicaron en el XVI y XVII a romancear los embustes latinos del falsario. Otros adobaron en latín las hazañas de Palatuos y Sicanos: Alfonso de Proaza fue uno de los primeros de éstos, catedrático de retórica en la Universidad valentina, publicó en 1505 una *Oratio* que desarrollaba en verso latino el camelo de Romo, luego traducido al castellano en un romance³¹. El propio Antonio de Nebrija publicó en Burgos en 1512 unos *Opuscula* del viterbense, cuyo contenido no parece ser el mismo. El doctor Pero Antón Beuther publicó en 1538 su *Historia de Valencia* en valenciano que contenía información de toda España, incluyendo la del falso Beroso. Esta *Historia* tuvo reedición en castellano en Valencia (1ª parte en 1546 y 2ª en 1551, y edición completa en 1604)³². Un gran pro-

31.- A. de Proaza o de Peraza, *Oratio luculenta de laudibus Valentiae*, Valencia, 1505 por Leonardo Hutz. La traducción se intitula «Romance hecho por el bachiller Alonso de Peraza en loor de la ciudad de Valencia,» que no hemos manejado.

32.- Dr. Pero Antón Beuther, *Primera parte de la Crónica General de toda España y especialmente del Reyno de Valencia...*, Valencia, en casa de Juan Mey Flandro, año del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo 1563, en cuarto mayor, fol. XVII rº y vº, listado de los reyes apócrifos (reed., Valencia, 1955). Lo leo en P. Beltrán Villagrasa, «Lo que dicen las lápidas y las monedas valencianas en relación con la ciudad y sus orígenes», *Dos mil cien años de Valencia*, Valencia, 1962, p. 76s. y n. 11.

pagador de Viterbo fue el zamorano Florián de Ocampo, discípulo de Nebrija en Alcalá y cronista de Castilla, que publicó una crónica³³ en castellano, que circuló mucho, donde incluía la relación de reyes, aunque también otras noticias ajustadas a los clásicos. Se preocupa por la ciudad en que se asentó Túbal y duda entre *Tubalici* > *Tafalla* —apócrifa del todo— y *Setúbal*, y otros detalles localistas. El perjuicio continuaba en la *Historia* de Juan de Mariana, cuyo capítulo VII del libro I mencionaba a «reyes fabulosos», el VIII a la dinastía de los Geriones y el IX a Sículo e Hispano³⁴.

Con estos antecedentes la extensión de las patrañas de Viterbo salpicó a las historias regionales de España. Desde luego Asturias, Galicia o Portugal se veían poco afectadas por ellas y proliferaron menos, pero Vizcaya y Guipuzcoa, ni mencionadas por Annio, pero beneficiarias de un régimen foral, fueron enhebradas en esta tradición de camelos por Baltasar de Echave, que al publicar sus *Discursos* en México transplantó la semilla a Ultramar: atribuye a los reyes Brigo y Beto los nombres de muchas poblaciones del Norte de España³⁵, singularmente de aquellas dos provincias. Al ser la lengua vascongada la de los primitivos hispanos (incluye en ella los nombres en *-briga*), colocó un jalón imprescindible para la constitución del racismo vasco de Larramendi y Arana Goiri: el origen bíblico del vascuence. Agustín de Horozco, en otra perspectiva, reclamaba a «Orón Libio Hércules Egipcio, hijo de Osiris Dionisio Baco, rey del Egipto...» como fundador de Cádiz³⁶.

Hemos visto cómo el reino de Valencia fue el más implicado en los camelos de Annio, pero del mismo procede su primer debelador: Luis Vives en *De tradendis disciplinis*³⁷. Beuther había añadido proezas a las señaladas por Annio a Romo y Palatuo; por ejemplo, éste, además de fundar Palencia en Castilla y la apócrifa Palencia de Ribarroja del Turia, habría fundado *Palanterna* (Paterna)³⁸. Escolano en su *Década primera...*³⁹, Diago en sus *Anales*⁴⁰ y Nicolás Antonio en su *Censura de historias fabulosas*, que no fue publicada hasta el siglo siguiente (1742 por Mayáns), combatieron los falsos cronicones.

33.- F. de Ocampo, *Los cuatro libros primeros de la Crónica General de España*, Zamora, 1543.

34.- J. de Mariana, *Historiae de rebus Hispaniae libri XXX*, Toledo, 1592. Más adelante publicada en castellano, *Historia de España*, Toledo, 1601, con numerosas reediciones.

35.- *Discursos de la antigüedad de la lengua cántabra bascongada compuestos por Balthasar de Echave, natural de la villa de Çumaya en la Provincia de Guipúzcoa y vezino de Mexico*, México, 1607.

36.- Agustín de Horozco, *Historia de la ciudad de Cádiz*, Cádiz, 1845.

37.- L. Vives, *De tradendis disciplinis libri XX*, Amberes, Miguel Hullen, 1531, vv. II, libro V.

38.- Beuther, *op. cit.*, *pars prima*, fol. XVII r^o.

39.- Gaspar de Escolano, *Década primera de la Historia de la insigne y coronada Ciudad y Reyno de Valencia*, Valencia, Patricio Mey, 1610, t. I, libro IV, cap. IX, col. 733s. principalmente, y libro V, cap. XXIX.

40.- P.F. Francisco Diago, *Anales del Reyno de Valencia*, 1613, libro II, cap. X, fol. 35s.

Pero pese a estos denunciadores del italiano, el virus de los reyes fabulosos seguía propagándose: Miguel (Daniel Levi) de Barrios en su *Coro de las Musas*⁴¹ dice: «El valeroso Romo en verde llano/fabricó a la marítima Valencia» y sigue de igual tenor. Dada la categoría de Escolano y Diago se pudo refrenar en Valencia lo substancial de estas mentiras, pero accesoriamente aparecen periódicamente alusiones secundarias como una ciudad de *Pallantia* en Ribarroja, etc.⁴². Y Viterbo está más vivo de lo que cualquiera pudiera creer: «Uno de los reyes de estas generaciones míticas fue Brigo que reinaría, según los cómputos establecidos, 400 años tras el Diluvio y 259 después de Túbal. Dicen que provisto de un poderoso ejército se expandió por Europa y Asia Menor y que su nombre dio nombre a los brigios, que luego se convertirían en *frigios*. Que estos brigios-frigios fundaron Troya en los confines del Mediterráneo y en la misma península ciudades que conservarían su nombre hasta la romanización: Conimbriga, Segobriga, Augustobriga...» No estamos citando un cronicón del XVI, sino la revista histórica de mayor difusión de la España actual⁴³.

Hay que reconocer, empero, que las deficiencias en la información grecolatina sobre la Península Ibérica fueron importantes: de ello se quejó Estrabón⁴⁴. Los reyes citados por Livio eran *reguli* (Indíbil, Mandonio, Bilstages, etc.), quizás injustamente menospreciados, no *reges*. Además su papel era de perdedores; pero particularmente se echa en falta a Heródoto⁴⁵ con la cita de Argantonio. Otros reyes prerromanos como *Theron* sólo son citados por autores raros como Macrobio⁴⁶. En conjunto, faltaba un «catálogo de las naves» de la España Antigua. Apiano ni era bien conocido, ni podía sustituirlo. España, que recibía de Roma la más alta misión, no tenía una genealogía heroica autóctona estructurada y Annio en esta tesitura la fabricó con indudable oportunismo y escaso respeto a los textos antiguos. ¿Por qué sólo aprovechó a Gárgoris de Justino y no los Curetes o Habis? Su superchería tiene una ventaja: no mezclarse nunca con personajes que él estimaba históricos (Argantonio, Indíbil) como nosotros, pero ¿es que juzgaba a Habis, por ejemplo, histórico?

Luciano PÉREZ VILATELA
Universidad de Valencia

41.- En Bruselas, Balthasar Vivien, 1672, *Tersicore. Musa Geographa*, metro I y XV.

42.- R. Valls David, *Pallantia (Valencia la Vieja)*, Vinaroz, 1902.

43.- J. García Atienza, «Los hijos del rey Salomón», *Historia 16 XL* (1979), p. 32: «Regreso a la fuente» bajo la autoridad de «historiadores de los siglos XVI y XVII que hoy no son tenidos en cuenta para nada». En una sección «Mil cosas» dedicada a fantasías. Pero los mitos ¡tienen cánones! Y rigurosos.

44.- STR. III,4,19.

45.- HEROD. I,163, *inde* STR. III,2,14; ANACREON *apud* PLIN. NH. VII,154. Lo sorprendente es que Viterbo conocía bien a Plinio y una traducción latina de Estrabón probablemente, de modo que es muy posible que prescindiese a sabiendas de él, precisamente por considerarlo histórico.

46.- MACR. Sat. I,20,12.

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN SOBRE TEATRO LATINO HUMANÍSTICO EN ESPAÑA

Un grupo de profesores de la Universidad Autónoma de Madrid estamos llevando a cabo un proyecto de investigación financiado por la CAYCIG titulado *Teatro latino medieval y humorístico en España*¹. Al propósito inicial de catalogar todas las obras de época medieval y renacentista compuestas en latín o salpicadas de fragmentos significativos en los que se utiliza el latín como vehículo de expresión dramática, se han sumado, y le han desplazado hasta cierto punto, otros objetivos más inmediatos como vamos a ver. Pues bien, el título que propongo en esta comunicación matiza y delimita el del citado proyecto de acuerdo como es lógico con la finalidad y el carácter de este simposio. Veamos su alcance.

Las obras más representativas de teatro latino medieval que han llegado hasta nosotros, a saber, las llamadas «comedias elegíacas»² compuestas en dísticos en una lengua y estilo cuidados y destinadas en algunos casos al menos a ser representadas, ejercieron en nuestra literatura una influencia importante, como es sabido³, de modo que hay que admitir que durante la Edad Media circularon por España distintos manuscritos o ediciones de ellas, pudiéndose aventurar tal vez también la hipótesis

-
- 1.- Vicente Picón García, Primitiva Flores Santamaría, Carmen Gallardo Medievilla, Esperanza Torrego Salcedo, Antonio Cascón Dorado, Emilio Nieto Ballester y Ángel Sierra de Cózar.
 - 2.- Cf. M. Manitius, *Geschichte der Lateinischen Literatur des Mittelalters*, III, p. 1015 ss. G. Cohen, *La «Comédie» latine en France aux XII Siècle*. París, 1931. *Comédie latine del XII e XIII secolo*, Istitute di Filología classica e medievale. Univ. de Génova, 1976.
 - 3.- Para una muestra, por ejemplo, de la influencia del *Pamphilus* en España sobre el Arcipreste de Hita, cf. *Pamphilus. De amore*, Ed. L. Rubio y Tomás González Rolán, Barcelona (Bosch), 1977, p. 30 ss.

de que algunos autores hispanos intentaron componer obras similares pero que sus propósitos fueron ahogados por determinadas disposiciones oficiales.

Sobre la existencia de representaciones teatrales en las Universidades españolas desde la fundación de la primera de ellas en Palencia no debe haber duda alguna, puesto que eso mismo ocurría en las Universidades extranjeras en la Edad Media, como está perfectamente documentado en alguna de ellas⁴. Efectivamente, aunque no haya testimonios que confirmen su existencia para los primeros siglos, invitan realmente a que se suponga ésta las disposiciones que contienen los Estatutos de la Universidad de Salamanca respecto a las representaciones del siglo XVI⁵ y otros testimonios indirectos, como el de la persistencia del estudio de los autores latinos Plauto y Terencio entre otros, gracias a la enseñanza del *trivium*, la reacción que surge en algunos países para contrarrestar los efectos de esta enseñanza dando lugar a la aparición de obras de teatro de tema cristiano y moralizante como las de Hrotswitha, y el conocimiento que algunos autores medievales españoles poseen de Plauto, Terencio y Séneca a juzgar por las numerosas citas que hacen de ellos⁶.

Sabemos además que en el s. XV circulan y se estudian al menos en Salamanca comedias latinas de imitación de autores italianos como la titulada *Philodoxus* compuesta en 1462, la *Historia Baetica* compuesta en 1440-1550 y el *Fernandus Seruatus* de la misma época; y que desde finales del siglo XIV hasta finales del siglo XV y comienzos del Renacimiento se desarrolla otra tendencia a imitar el teatro clásico en traducciones, como las de las tragedias *Hércules* y *Medea* realizadas por el valenciano Mosen Antonio Vilaragut, la del *Amphitruo* de Plauto realizada por Francisco López Villalobos y las de la *Venganza de Agamenón* y la *Hécuba triste* de Pérez de la Oliva, aparte de la composición de otras comedias y farsas que seguían libremente a Plauto y Terencio similares a las de Encina, Gil Vicente y Torres Naharro⁷.

Así pues, todas estas circunstancias enumeradas aportan suficientes indicios para sospechar que también en España durante la Edad Media se debió componer alguna obra de teatro en latín como las arriba citadas pues se dieron las condiciones apropiadas para ello. Sin embargo, como hasta el momento dicha sospecha no se ha confirmado, por lo que respecta al teatro latino de esta época solo podemos deducir algunos rasgos generales que lo caracterizaban e hipótesis sobre su existencia y sus representaciones, de manera que lo único que cabría hacer tal vez para fomentar más su conocimiento sería reeditar y traducir algunas de las obras latinas italianas de temática española, como la *Historia Baetica* sobre la rendición de Granada y el *Fernandus Seruatus*. Veamos lo que ocurre con el teatro renacentista.

4.- Cf. Justo García Soriano, *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo, 1945, p. 3, donde recoge la alusión de Boulay a la *uetustissima consuetudo* que había de celebrar estas representaciones en la Universidad de París, y la abundante bibliografía sobre este aspecto que aporta Antonio Bonilla y San Martín, en «El teatro escolar en el renacimiento español, y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, vol. III, Madrid, 1925, p. 145, dos estudios que son básicos para el tema que nos ocupa.

5.- Véase el Título LXI de los Estatutos de la Universidad de Salamanca de 1538 en Esperabé de Arteaga, *Historia de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1914, I, p. 203.

6.- García Soriano, p. 9 ss.

7.- *Ibid.*, p. 4 y 5; y Bonilla, p. 144-1455.

Las dos corrientes principales que se pueden entrever en nuestros autores teatrales del Renacimiento son una de ambiente universitario docto enraizada en el pueblo y que se exhibe en la calle y en las corralas, totalmente romance, y otra de carácter más sabio, erudito, académico y artificial en la que se desarrolla el drama humanístico que derivará en el teatro de Colegio⁸.

Este teatro se representa en las Universidades, en los colegios que surgen en torno a ellas y a veces en otros lugares públicos. Algunos de los títulos y autores que entrarían en el catálogo de este teatro serían los siguientes⁹:

- La comedia *Saraphina* de Torres Naharro, aunque en ella el latín se emplea como recurso compositivo más que como vehículo comunicativo, a parecido nivel que el italiano y valenciano¹⁰.

- La *Egloga real* del Bachiller de la Pradilla compuesta en latín y castellano, con las salvedades pertinentes también respecto al empleo en ella del latín y a su carácter dramático¹¹.

- La *Hispaniola* de Juan de Maldonado (1519) en prosa latina, representada en Portugal ante Doña Leonor, reina de Francia, y en Burgos con el título *Hispaniola nunc denique per ipsum autorem restituta atque detersa scholiis qui locis aliquot illustrata*, y reeditada y traducida recientemente con introducción y reproducción de las notas del propio Maldonado por M^a Angeles Durán Ramas¹².

- Las de Juan Pérez de Toledo (*Petrei*): *Ate religate et Minerva restituta*, *Necromanticus*, *Lena*, *Suppositi*, *Decepti* y *Chrysonia*¹³

- Las de Juan de Mal-lara: *Locusta* y *Absalon*. *Layrea* y *Narciso* son títulos de dos églogas suyas destinadas también a la representación¹⁴.

- La tragedia *Calioe* de Francisco Sánchez de las Brozas (Brocense). Sus comedias *Asuero*, *Bersabe*, *Achilles inuentus* y *Trepidaria*.

- La égloga latina *Daphnis obitus et coronatio Menalcae* presentada por el catedrático Antonio Alvarez Valverde al claustro de Salamanca (1568).

- La tragedia *De illiberitanorum, maurorum seditione* de Bartolomé Barrientos (1568).

8.- García Soriano, p. 8.

9.- *Ibidem*, p. 9 ss. y Bonilla, p. 145 ss. Cayetano Alberto de la Barrera, *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, Rivadeneyra, 186. Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863-89, 4 vols.

10.- Antonio Rodríguez Moñino, «El teatro de Torres Naharro. Indicaciones bibliográficas», en *Revista de Filología Española*, 24, 1973, p. 37-82. A. Lenz, «Torres Naharro y Plauto», *Revue Hispanique*, LVII, 1923, pp. 99-107. L. Grismer Raymond, «Another Reminiscence of Plautus in the Comedies of Torres Naharro», *Hispanic Review*, 8, 1940, 57-58.

11.- De 1517. El tema es la llegada del rey D. Carlos a España.

12.- Juan de Maldonado, *Hispaniola*, Barcelona (Bosch), 1983.

13.- El trabajo más amplio y más reciente que cita y tiene en cuenta los anteriores de Morel-Fatio, Bonilla, García Soriano y Juan Alcina es el de Antón Alvar Ezquerro, «Juan Pérez (*Petrei*) y el teatro humanístico», *Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1983, II, p. 205-212: se extiende sobre todo en la descripción de la *Ate* en pp. 207-209; y estudia otros aspectos de ella como el título, argumento, personajes, la alegoría de la Sabiduría, relación con otras obras, singularidad (cf. final) y valoración. Falta una buena reedición de ésta y las otras. El fragmento de la *Crysonia* lo publica Bonilla pp. 153-155.

14.- Cf. García Soriano, p. 10 y Barrera, p. 233 *sub nomine*.

- Las de Juan Lorenzo Palmireno: *Dialogus, Sigonia, Thalasina, Octauia, Lobenia, Trebiana, y Fabella Aenaria*, ésta última conservada íntegra y editada por José María Maestre Maestre¹⁵.

- *La Noua Tragicomedia Grastimargus appellata* de Jaume Romanye (1562) representada en Mallorca¹⁶.

Los títulos y autores mencionados constituyen nada más una muestra de la rica producción que debió correr por los escenarios de España. Así se deduce sobre todo por las expresiones con que a veces se indica la productividad de algunos autores¹⁷ y por los testimonios que prueban el gran número de representaciones que se realizaban aprovechando la celebración de distintos actos académicos (como inauguraciones, clausuras de cursos, etc.), de señalados días festivos y de otros acontecimientos ocasionales de carácter extraordinario (como visitas de personalidades, etc.)¹⁸.

Pero, para colmo de nuestras desdichas, además de que por distintas causas se nos han perdido la mayor parte de estas obras¹⁹, a las que se nos conservan no se les ha prestado hasta ahora la atención que merecen, salvo en contados casos como los que hemos mencionado. Por eso nuestro equipo pretende también reeditar y traducir las que precisan que así se haga y profundizar en su conocimiento realizando distintos estudios sobre el léxico, las peculiaridades del latín que utilizan, las influencias que han recibido de la togata latina y la elegíaca italiana y las que ellas han ejercido a su vez en la comedia de jesuitas y en el teatro castellano renacentista.

Tras la fundación de la Compañía de Jesús por S. Ignacio de Loyola (1540), fueron apareciendo sucesivamente por toda España distintos colegios por las cuatro provincias en que ésta se dividió administrativamente: Aragón, Castilla, Toledo y Andalucía. El primero que aparece en la península es el de Coimbra (1542). Y el primero en España se funda en Alcalá de Henares (1543-1547), siendo Andalucía la última provincia que se incorpora a las fundaciones con la del colegio de Córdoba en 1553.

Desde los primeros años de existencia de la Compañía, la formación humanística ocupa un lugar de preferencia en la *ratio studiorum* que se impone en sus colegios. El P. Laínez aconseja a

15.- José María Maestre Maestre, *El Humanismo alcañizano del s. XVI: textos y estudio de latín renacentista*, Cádiz, 1990, quien da noticia de todas ellas en la p. 147 anunciando en n. 136 la publicación de la última en el Instituto de Estudios Turolesenses.

16.- Se representó el 2 de mayo de 1562, según Milá y Fontanals, «Orígenes del teatro catalán», en sus *Obras completas* t. IV, p. 372, cf. García Soriano, p. 14.

17.- Pacheco dice sobre Mal-lara: «compuso muchas comedias y tragedias divinas y humanas adornadas de maravillosos discursos y ejemplos llenas de epigramas y versos elegíacos así latinos como españoles», cf. Barrera, p. 233. Es frecuente la utilización de la expresión *ex multis* en este sentido.

18.- Véase todo el cap. II de García soriano, pp. 16-31.

19.- La inquisición debió ser causa importante a tenor de lo que sabemos que le ocurrió al Brocense, a quien le censuraron su *Niño Perdido* achacándole que no sabía que la Virgen era inmaculada porque había escrito versos como estos: «Triste, abatida y desdichada, / yo debo de ser culpada o mis errores / fueron merecedores de tal pena». Cf. «Biografía del Maestro Sánchez de las Brozas», *Catalogus librorum Doctoris D. Joach. Gómez de la Cortina, March. de Morante, qui in aedibus suis exstant*, t. V, p. 776. Bartolomé Barrientos hace preceder una *Censura* de autores latinos a su libro *Barbarici Lima*, Salamanca, 1570.

S. Ignacio que se adopte un plan de enseñanza similar al de las Universidades, plan que adoptan los padres Polanco y Nadal, incluyendo entre otras disciplinas el estudio de una serie importante de autores griegos y latinos y de los útiles retóricos necesarios para su comprensión e *imitación*²⁰.

La formación que buscaban los jesuitas no era puramente teórica, pues pretendían sobre todo que sus alumnos aprovecharan lo mejor de los modelos que estudiaban para aplicarlo después a la predicación y a la pastoral, por lo que, considerando que uno de los medios más eficaces para lograr esos objetivos residía en la *imitatio*, estimulaban a aquéllos a componer y representar obras dramáticas inspiradas en los autores latinos que estudiaban. Se establece por ello que con ocasión de numerosas fiestas a lo largo del año litúrgico y de distintos actos académicos, como inauguraciones de curso, clausuras, etc., se fomenten distintas actividades entre las que figuran las representaciones de obras dramáticas. Así se recoge en los colegios de la Compañía esta tradición de la Universidad, adaptándola naturalmente, sobre todo respecto a la temática que se ponía en escena, a su peculiar indiosincrasia.

Esta producción literaria del teatro de jesuitas, que es muy abundante y ha sido muy bien estudiada en los distintos países de Europa²¹, es escasa en España si se la compara a la de esos países y hasta ahora ha sido poco estudiada, aduciendo razones sin duda poco convincentes como la de su escaso valor literario²². Nosotros pensamos sin embargo que, a pesar de todos los peros que se puedan poner, éstas obras merecen ser estudiadas con más profundidad.

Conservamos la mayor parte de estas obras en la colección llamada de Cortes de la RADH²³. Unas están compuestas en latín, otras en latín y castellano, en diversa proporción en cada caso, y otras predominantemente en castellano.

En el año 1945 Justo García Soriano publicó el libro mencionado en la nota 4, titulado *El teatro universitario y humanístico en España*, que sigue siendo aún la base de los posteriores estudios que se han realizado sobre este teatro. En él reseñó y catalogó todas las obras de la colección analizando

20.- García Soriano, p. 16 y ss.

21.- La bibliografía es inmensa. Pueden verse entre otros, *The Oxford Companion to the theatre*, Ed. Ph. Hartnoll, Londres, 1967, sobre todo la entrada «Jesuit Drama», pp. 5085-515 y los 22 títulos de monografías o repertorios sobre el tema de pp. 1056-1057. N. Griffin, *Jesuit School Drama. A checklist of critical literature*, Londres, 1976 (Lista alfabética de 477 libros y artículos). R. Desgraves, «Repertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges de France (1601-1700)», *RHT*, 1987, 3. J. Ijsewijn, «Symbola ad studium theatri latini Societatis Jesu», *RBPhH*, 43, 1965, p. 946-960. J. M. Valentin, «Nouvelle contribution a la bibliographie du theatre des Jesuites», *Daphnis*, 7, 1987, pp. 463-495. *Dramaturgie et Société. Rapports entre l'oeuvre théâtral, son interpretation et son public aux XVIe et XVIIe siècles*, París, 1968, especialmente II, pp. 456-467 y 479-523. Los *Instrumenta bibliographica Neolatina* de todos los años de *Humanistica Lovaniensia*.

22.- Además de Bonilla y García Soriano, han realizado diversos estudios el P. Elizalde (cf. «El teatro en los colegios de la Compañía de Jesús», *Educadores*, 4, 1962, 667-684) y otros cuyos títulos se pueden ver *Homenaje a Ignacio Elizalde* (ed. R. Pérez), Universidad de Deusto, 1989) y los que a continuación citamos y, en especial, la tesis doctoral de Emmanuel Orlando, *El teatro escolar de los jesuitas: la obra dramática de Pedro Pablo de Acevedo (1522-1573)*, Tulane University.

23.- M. Molina Sánchez nos ha dado noticia de seis nuevas obras, cf. su comunicación «El teatro de los jesuitas en la provincia de Andalucía: nuevos datos para su estudio».

su carácter general y sus principales elementos constitutivos y ofreciendo una clasificación de conjunto de todas ellas²⁴. Las agrupa como sigue, de acuerdo con su elemento predominante:

- 1) de imitación clásica.
- 2) representaciones alegóricas.
- 3) dramas teológicos.
- 4) dramas bíblicos y de vidas de santos.
- 5) dramas populares.

Al finalizar su análisis constata, entre otras notas, el carácter ecléctico de estas obras, los múltiples elementos que en ellas se amalgaman (lo erudito, lo clásico, lo vulgar, lo religioso, etc.) y su tendencia moralizante y ejemplificadora; señala «la extraordinaria influencia que ejercieron en los orígenes y formación de nuestro teatro nacional», recordando en este sentido que Cervantes estudió en el colegio de jesuitas de Sevilla y que Lope lo hizo en el de Madrid, y urge por ello a que se estudie mejor este teatro lamentándose de que, de las más de cien obras de los manuscritos, solo hayan sido publicadas dos: la *Parabola caenae* y el *Examen sacrum*. «Las demás», dice, «siguen ignoradas, sumidas en el profundo sueño del olvido, en espera de la mano solícita de un investigador diligente y paciencioso que quiera echar sobre sus hombros la plausible tarea de *despertarlas*, desempolvando y sacando a la luz pública el oro viejo y oculto que atesoran»²⁵.

Justo Soriano estudia estas obras por provincias, describiendo primero las de Andalucía, a continuación las de Castilla, para finalizar con las representaciones de Alcalá y Madrid. En líneas generales se observa que dedica mayor atención a las que predomina el castellano que a las propiamente latinas, de manera que las del padre Acevedo que están en su mayor parte en latín quedan descompensadas. La reseña de alguna de éstas es muy simple: se reduce a dar las noticias elementales de su localización y extensión (nº de folios), su forma de composición (si está escrita en latín o en castellano, en prosa o en verso), su estructura (si se halla dividida o no en actos, si contiene prólogo o no) y la transcripción del comienzo y fin de la obra; y sólo en algunos casos añade determinadas observaciones sobre algún rasgo que considera característico de ellas, como la imitación de Virgilio, de Eurípides o de Séneca, la influencia del *Lazarillo de Tormes*, etc.

Como resumen de lo que él mismo llama «Catálogo y reseña de las obras del P. Acevedo», las clasifica en estos grupos según su asunto y objeto:

- a) Teológicas: *Metanea*, *Lucifer Furens*, *Occasio*.
- b) Morales: *Philautus*, *Caropus*, *Athanasia*, *Bellum virtutum et vitiorum*.
- c) Autos sacramentales: las nº 4, 6 y 7.
- d) Otras festividades religiosas: nº 1, 3, 12, y 22.
- e) *Adventus* : nº 13, 17 y 20.
- f) Discurso y diálogos de apertura de curso: nº 15, 18, 19 y 21.
- g) Certámenes y concertaciones: nº 14, 23 y 25.

24.- García Soriano, p. 32 ss.

25.- *Ibidem*, p. 44.

y da unas notas finales sobre ellas diciendo: «*Nos hemos detenido con minuciosidad* (cursiva mía) en el examen de las obras del P. Acevedo, no porque las consideremos de mérito literario muy relevante [...] sino porque su autor, el más antiguo [...] ha creado un tipo muy característico [...] Las obras del P. Acevedo contienen ya en gérmen todas las tendencias y matices del teatro de colegio [...]»²⁶.

Pero nótese que no es exacta la frase de García Soriano que hemos transcrito en cursiva «*Nos hemos detenido con minuciosidad*...», pues es justamente lo que no ha hecho él, ya que, como hemos mostrado antes al describir su catálogo, lo que caracteriza a éste precisamente es su brevedad. Es ese estudio minucioso el que está aún por hacer.

En 1968 Roux publicó un artículo titulado, «Cent ans d' experience théâtrale dans les collèges de la Compagnie de Jesus en Espagne» en el que dedica doce páginas al P. Acevedo²⁷. Reconociendo la imposibilidad de analizar en él todas sus obras, selecciona seis: *Metanea*, *Actio feriis solemnibus*, *Occasio*, *Philautus*, y *Caropus*. Estudia con mayor detalle el tema o argumento, la acción dramática, la trama y la unidad de la obra o la falta de ésta, el carácter de los personajes, la evolución de la técnica dramática y algunos otros elementos del espectáculo, concluyendo que la dramaturgia del P. Acevedo ha evolucionado en función de las relaciones autor/actor/público y que ella determina en cierto sentido el teatro escolar posterior que evoluciona y se transforma según las circunstancias.

Aunque el trabajo de Roux es mucho más detallado sin duda y más profundo que el de García Soriano respecto a estas obras, aún es incompleto en su conjunto, pues como él mismo reconoce, deja obras sin analizar, y deja sin tocar aspectos importantes de este teatro, o los toca someramente, como por ejemplo, lo relativo a la lengua en general y al léxico en particular, a la caracterización de los personajes, a la estructura concreta de cada obra, y a algunos otros aspectos.

Más recientemente A. Hermenegildo ha dedicado dieciocho páginas a la Colección de Cortes en su ensayo sobre la tragedia del Renacimiento español²⁸, deteniéndose más en el estudio de las obras trágicas, aunque incluso en este caso se limita en realidad a ampliar el estudio de García Soriano siguiendo de cerca sus pasos. Ofrece una caracterización general de todas estas obras indicando la mezcla de géneros, los precursores, su influencia e importancia, las tres orientaciones básicas que se dan en ellas: clásica (con predominio de Terencio, Plauto y Virgilio), religiosa (sobre todo de inspiración bíblica) y popular; señala que la diferencia fundamental entre las obras de los círculos universitarios y las de los colegios de jesuitas está determinada por la finalidad pues, según él, en éstos importaba sobre todo la moralización, anteponiendo el fin docente ascético y moral al exclusivismo estético y artístico, mientras que en aquéllos el objetivo principal era la didáctica escolar y la búsqueda de la perfección gramatical y literaria; indica el porqué de la utilización conjunta del latín y del castellano y muestra algunos de sus elementos teatrales más señalados.

La caracterización general que hace Hermenegildo está bien elaborada, pero se le escapan en ella expresiones poco cuidadas y que pueden inducir a error. Así, al aludir al lenguaje, dice: «García

26.- *Ibidem*, p. 81.

27.- Cf. el citado estudio *Dramaturgie et Societé*, pp. 479-583.

28.- A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona (Planeta), 1973, pp. 90-108.

Soriano en su trabajo mencionado varias veces, *estudia el lenguaje del teatro de Colegio* (cursiva mía). Por ir rotuladas todas las obras en latín, pudiera pensarse que la generalidad estaba escrita en aquel idioma»²⁹. La frase resaltada es errónea evidentemente. Hermenegildo debe querer decir que García Soriano *indica* la lengua en que están escritas, no que *estudie su lenguaje*, pues precisamente lo que falta en García Soriano es ese estudio del lenguaje del teatro de Colegio en latín con todo lo que ello supone de conocimiento directo y profundo de las obras.

Respecto al P. Acevedo, Hermenegildo ofrece también algunos rasgos generales atinados de su producción como resumen de lo que dice García Soriano, insistiendo sobre todo en la incorporación por parte de aquél de los principales componentes que caracterizan al drama alegórico. Pero resulta extraño que en un ensayo específico sobre la tragedia como es el suyo no estudie con más profundidad las dos obras del jesuita (*Lucifer Furens* y *Caropus*) que él considera trágicas, sino que se limite más bien a tomar notas de García Soriano como dice expresamente³⁰, pues, aparte de que no sea admisible la razón que da para considerar como tragedia la comedia *Caropus*³¹, precisamente por no acudir a la fuente y examinar las obras, incurre en alguno de los errores cometidos por G. Soriano. Así, igual que éste, identifica en el *Lucifer Furens* como «escena final» de la tragedia el *lusus iucundus* llamado «*al toro de las coces*», algo que no pertenece realmente a ella, sino que es una especie de «entremés» o de «sainete cómico» añadido a la obra trágica para relajar más la atención, precedente sin duda de los sainetes que posteriormente cerrarán casi habitualmente como complemento lúdico las representaciones de obras trágicas o excesivamente serias.

La confusión de los dos autores, confusión flagrante de algo lúdico como trágico de la que nadie se ha percatado, se debe entre otras razones, yo creo, a que ninguno ha buceado en la lengua o el léxico utilizado por el P. Acevedo. En efecto, la distinción entre la tragedia y este juego es clara y se explica como sigue en pocas palabras: Lucifer, tras prometer con bellas metáforas eterna enemistad entre él y Jesús, se hunde en los infiernos invitando al mensajero a que le siga (*patentes praeceps umbras peto. Tu me sequere*). Así acaba la tragedia. Y a continuación se lee esta frase en el manuscrito: *LUSUS hic in honorem infantis ACTIONEM absoluit*. Son sencillamente las palabras que indican que la representación de la tragedia (*ACTIO*) se cierra con la adición de un *LUSUS*. La distinción léxica *actio/lusus* hace imposible que se entienda este juego de «al toro de las coces» como una «escena» de la tragedia³².

29.- *Ibidem*, p. 92.

30.- *Ibidem*, p. 94.

31.- *Ibidem*, p. 95: «He dudado mucho», dice, «aun aceptando de buen grado el juicio de García Soriano, en incluir esta obra en mi trabajo, por su condición de comedia. En la primera versión del libro la dejé de lado y, sin embargo, hay un elemento trágico de suma importancia que me ha obligado ahora a cambiar de opinión. Es la presencia de la Muerte . . .». Pero no es razón suficiente a mi juicio, pues aparte de que el manuscrito nos la da como Comedia, también el P. Acevedo en *Philautus* introduce a la muerte -y a fe que impresiona-, y sin embargo Hermenegildo no la considera por eso una tragedia.

32.- Cf. el léxico en distintas frases del *ludus*: *nam ego ludum excogitavi, ludos ut faciamus [...] ut honesto aliquo lusu festum agitemus diem de ludo sermo est [...] et ludum et ludi leges statuis [...] calcibus ludentes*.

Hermenegildo se detiene algo más en las restantes tragedias de la colección de Cortes, pero siguiendo siempre las mismas huellas salvo en puntos concretos como por ejemplo, en el de la atribución de la autoría de la tragedia de S. Hermenegildo, respecto a la cual considera que ninguna de las hipótesis propuestas hasta ahora es válida, sin atreverse a pesar de ello a proponer él alguna nueva³³.

El estudio más profundo y completo sobre la obra dramática del Padre Acevedo es la tesis de Orlando antes mencionada (cf. nota 22), en la que éste desvela el sistema teológico-alegórico-moral defendido por el jesuita, muestra los rasgos básicos de su técnica dramática y algunas de las influencias que ha ejercido en el drama castellano posterior; pero tampoco en esta tesis se han abordado aspectos muy importantes de este teatro desde distintos puntos de vista³⁴.

Como se desprende de lo expuesto, en ninguno de estos trabajos, salvo en el de Orlando en ciertos extremos se han estudiado estas obras de la colección de Cortes con el detalle y la profundidad debidas. Nada se dice, por ejemplo, de su léxico, de su lengua, de su sintaxis, de su versificación y de otros muchos aspectos que se deben desvelar. Y, posiblemente, la razón de todas estas carencias se deba a que no se han leído directamente y con detención por no hallarse editadas ni traducidas adecuadamente, dos pasos previos imprescindibles -sobre todo el primero- para realizar otros estudios complementarios de carácter filológico y literario, imprescindibles para conseguir una visión global de este teatro. Esta es la razón por la que el equipo que dirijo ha iniciado la tarea de editarlas y traducirlas y de realizar simultáneamente otros trabajos concretos y puntuales sobre diversos aspectos de ellas como el que nos ha ofrecido Angel Sierra aquí sobre la poesía del P. Acevedo.

Están listas ya para ser entregadas a la prensa la edición, traducción y notas, precedidas de un estudio previo, de estas cuatro obras del padre Acevedo: *Lucifer furens*, *Occasio*, *Philautus* y *Caropus*. A la publicación de estas tres comedias y de esta tragedia de la etapa central de su producción (años 1563-1565), seguirá la de las demás obras del jesuita junto con las más importantes del resto de la colección, de las que sólo se hallan editadas la *parabola caenae*, el *examen sacrum* y la *Historia Philerini*. El primer volumen constará de una introducción general sobre el autor y su obra, a la que seguirán la edición y traducción de cada una de las piezas dramáticas, precedidas de un estudio sobre los aspectos más característicos y específicos de ellas. Este mismo modo de operar es el que se ha seguido en la publicación de otras obras de conjunto similares a la nuestra, como en la edición *Comedie latine del XII e XIII secolo*, realizada en la Universidad de Génova.

33.- «Dejemos pues al tiempo el descubrimiento del verdadero autor. . .» dice en p. 98. Quizá la crítica interna pueda dar pistas más seguras.

34.- Una información crítica más detallada sobre esta tesis puede verse en la introducción general que presento en la edición de las obras de Acevedo en la U.A.M. que se anuncia a continuación.

Con este trabajo respondemos a una de las peticiones internacionales que Jean-Marie Valentin señala que se hicieron unánimemente en el Seminario sobre teatro neolatino religioso celebrado en Bolonia el 28 de Agosto del año 1979³⁴, a saber, la de realizar ediciones y reediciones críticas de las obras con su traducción correspondiente en alguna de las principales lenguas europeas, reconociendo el desconocimiento general del latín que se está imponiendo -un phénomène dont la dimension internationale est malheureusement incontestable-. Respondemos asimismo a las peticiones hechas por nuestros colegas de literatura, que desean disponer de una edición asequible y una traducción fiable de estas obras para profundizar sobre las influencias de ellas en los escritores castellanos que ellos conocen mejor que nosotros³⁶, y a nuestras propias exigencias como filólogos por profundizar en el conocimiento de las características de este neolatín y de sus concomitancias y diferencias con el latín de la otra corriente dramática reseñada de carácter más universitario, humanístico y profano.

Vicente PICÓN GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid

35.- J. M. Valenti, «Le séminaire de Bologne sur le théâtre Néo-latin religieux (28 août 1979)», *Humanistica Lovaniensia*, 29, 1980, p. 301.

36.- Ha sido sobre todo mi compañero y amigo Miguel Pérez Priego, Catedrático de Literatura de la U.N.E.D. quien más me ha insistido en ello.

HUMANISMO E IMITACIÓN: LA DOCTRINA DE FOX MORCILLO

Uno de los caminos más fructíferos que el Humanismo ha tomado para asegurar la pervivencia del mundo clásico es, sin duda, la práctica y la teoría de la imitación. Pues «estudiando y ensayándose en la imitación de los antiguos es como el europeo ha llegado a ser plenamente moderno». La cita es de José Antonio Maravall en *Antiguos y modernos*.¹

No es necesario insistir sobre la importancia que el ejercicio práctico de la imitación tuvo entre los autores renacentistas: constantemente leemos, oímos y explicamos cómo un determinado texto se compuso «a imitación» de tal otro, o «siguiendo su modelo», o cómo fue una «adaptación» o una «traducción». Pero detrás de toda práctica hay una teoría que la sustenta y una preceptiva que la regula. La práctica de la imitación no carece de ellas, y es en estos dos aspectos, la teoría y la preceptiva, en los que me quiero centrar. El interés que estas cuestiones ha despertado en los últimos años entre los estudiosos queda demostrado por la cantidad de libros y artículos que van haciéndose eco de la

1.- José Antonio Maravall, *Antiguos y modernos. Visión de la Historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, 2ª ed. (Madrid: Alianza, 1986), p. 297.

necesidad de profundizar en este campo². Fuera de nuestro país han aparecido las obras de Terence Cave, Thomas Greene, Ferruccio Ulivi y George W. Pigman. La Asociación Internacional de Literatura Comparada dedicó su cuatro congreso a las nociones de imitación, influencia y originalidad. En España, Antonio Vilanova, Antonio Martí, José Rico Verdú y Karl Kohut, en sus estudios sobre las preceptivas de los siglos de oro, se han hecho cargo de la imitación en su aspecto histórico; Maravall y García Berrio han buscado la justificación teórica al ambiente intelectual que propició la aparición de las teorías sobre la imitación; Asensio ha estudiado dos momentos de la polémica en la batalla ciceroniano-erasmista; María Pilar Manero Sorolla, Fernando Lázaro Carreter y José Lara Garrido se han interesado por textos literarios específicos y por ver cómo la producción de los mismos está ligada a la *imitatio*; por último, la tesis doctoral de Ángel García Galiano, defendida en 1988, sintetiza el panorama general y dedica dos capítulos a la imitación en las retóricas y poéticas españolas.

Tal interés está sin duda justificado por la importancia de una doctrina «que no sólo domina la preceptiva literaria, sino la entera actitud vital del hombre europeo hasta tiempos recientes.»³ En cuanto al primer aspecto que menciona Maravall, es decir, la imitación en sus vertientes de teoría y preceptiva literaria, el humanismo toma del mundo clásico las enseñanzas de Cicerón (en el *De Oratore*), de la *Rhetorica ad Herennium* y, sobre todo, de la *Institutio Oratoria* de Quintiliano⁴.

2.- Véanse como ejemplo los textos citados en este trabajo: Terence Cave, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance* (Oxford: Clarendon Press, 1979); Thomas Greene, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* (New Haven and London: Yale Univ. Press, 1982); Ferruccio Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento* (Milano: Carlo Mazorati, 1959); George W. Pigman, «Imitation and the Renaissance Sense of the Past. The Reception of Erasmus' *Ciceronianus*» (en *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 9, 1979) y «Versions of the Imitation in the Renaissance» (en *Renaissance Quarterly*, 33, 1980); *Actes du IVe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée* (The Hague-Paris: Mouton & Co., 1966); Antonio Vilanova, «Preceptistas de los siglos XVI y XVII», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas III*, ed. Guillermo Díaz Plaja (Barcelona: Vergara, 1953); Antonio Martí, *La preceptiva retórica española en el siglo de oro* (Madrid: Gredos, 1972); José Rico Verdú, *La retórica española de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973); Karl Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XVI y XVII* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973); José Antonio Maravall, obra citada; Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa* (Madrid: Cupsa, 1977) y *Formación de la Teoría literaria moderna (II). Teoría poética del Siglo de Oro* (Murcia: Universidad de Murcia, 1980); Eugenio Asensio, «Ciceronianos contra erasmistas en España. Dos momentos (1528-1560)» (en *Revue de Littérature Comparée*, 1978); María Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España* (Barcelona: Promociones y Publicaciones universitarias, 1987); Fernando Lázaro Carreter, «Imitación compuesta y diseño retórico en la 'Oda a Juan de Grial'» (en *Academia Literaria Renacentista. I, Fray Luis de León*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1981); José Lara Garrido, «Sobre la 'imitatio' amplificativa manierista (el proceso de poetización de la rosa de los vientos)» (en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 6, 1986); Ángel García Galiano, *Teoría de la imitación poética en el Renacimiento*, (tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, 1988).

3.- Maravall, p. 298.

4.- Concretamente de Cicerón, *De Oratore* (II, 2); Anónimo, *Rhetorica ad Herennium* (I,ii); Quintiliano, *Institutio Oratoria* (X, 1-2).

Recordemos que cuando se redescubre a Quintiliano completo, éste se convierte en modelo de organización para los *Studia humanitatis*. Buen ejemplo, aunque posterior, de 1586, es la *Ratio Studiorum*⁵ de los jesuitas, que sigue en lo que se refiere a la imitación, la línea de Quintiliano (y también de la *Rhetorica ad Herennium*) del uso de la *imitatio* como ejercicio pedagógico, reglamentando, por ejemplo, que los profesores de las clases inferiores han de dar a los alumnos ejercicios de composición, cuyo argumento ha de dirigirse «a la imitación de Cicerón, en cuanto sea posible, en forma de narración, exhortación, felicitación, amonestación u otra cosa semejante»⁶; o prescribiendo que los profesores de Retórica, los de Humanidades y los de Gramática (en los tres niveles de cada disciplina) incluyan en sus clases ejercicios de imitación. Junto a la imitación, los otros dos grandes ejercicios imprescindibles eran, según prescribía Quintiliano en el libro décimo de la *Institución Oratoria*, la lectura y la escritura. La imitación, pues, preside toda la formación práctica y teórica del escritor desde sus primeros años de aprendizaje. Veremos cómo ello se refleja en la teoría de alguno de los humanistas españoles del XVI.

Mi aportación al círculo de estudiosos de la imitación renacentista en España se basa principalmente en un examen de los textos teóricos que nos dejaron nuestros humanistas, de los cuales tomaré solamente uno para este trabajo. Varios de ellos dedicaron capítulos o secciones de sus obras a explicar el concepto y las formas de la *imitatio*: podemos citar, entre otros, los nombres de Juan Luis Vives, Fadrique Furió Ceriol, Alfonso García de Matamoros y Bartolomé Bravo⁷. Tratados de *imitatio*, propiamente dichos, existen dos, que se sepa: *De imitatione*, de Sebastián Fox Morcillo, de 1554,⁸ y *De vera et facili imitatione Ciceronis*, (aparecido en Zaragoza seis años después, en 1560), de Lorenzo Palmireno. Ambos diálogos (comparten el género además del asunto) difieren, sin embargo, en el alcance que pretenden tener: el texto de Palmireno es, yo diría que casi puramente, pedagógico, mientras que el de Fox está más cercano a la discusión teórica, aunque sin abandonar por completo el lado práctico de la enseñanza. El texto del que me voy a ocupar aquí es el tratado de Fox Morcillo para intentar señalar, dentro de él, aquellos puntos que me parecen de interés principal en el diseño de su doctrina.

5.- *Ratio Studiorum et institutiones Scholasticae Societatis Jesu*, vol. II, ed. G. M. Pachter (Berlín: A. Hofmann & Comp., 1887).

6.- «Quod [scribendi argumentarum] ad imitationem Ciceronis, quantum fieri potest, et ad normam cuiusdam narrationis, suasionis, gratulationis, admonitionis aliarumque id genus rerum dirigatur.» (*Ratio*, p. 390). Doy la traducción española de *La 'Ratio Studiorum' de los jesuitas*, traducción y edición C. Labrador, M. Beltrán-Quera, A. Díez Escanciano y J. Martínez de la Escalera (Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 1986), p. 86.

7.- Vives, *De causis corruptarum artium* (libro IV), 1531; Furió Ceriol, *Institutionum rhetoricorum [...] libritres* (libro III), 1554; Matamoros, *De tribus dicendi generibus* (libro I), 1570; Bravo, *De Arte Oratoria* (libro III), 1596.

8.- Sebastián Fox Morcillo, *De imitatione seu de informandi styli ratione*, Amberes, 1554.

De imitatione o *De informandi styli ratione* fue publicado en Amberes en 1554, cuando su autor llevaba presuntamente varios años en Lovaina⁹ escuchando lecciones de Pedro Nanio y Cornelio Valerio, célebre por haber sido maestro de Lipsio y de Escoto. Los dos libros del tratado presentan otras tantas jornadas que el hermano del autor, Francisco Fox, y su amigo Gabriel Envesia dedican a conversar sobre qué es, o cuál debe ser, la verdadera doctrina de la imitación. Envesia, que representa las opiniones del autor del tratado, según dice el mismo Fox en la introducción, insiste en que no quiere «usurpar el lugar de los rétores» (éstas vienen a ser aproximadamente sus palabras)¹⁰ y se niega a recitar una lista de preceptos o reglas fijas. Sin embargo, de distintos lugares de su conversación se pueden extraer algunas cuasi normas que constituirían la base de su sistema. Así pues, me voy a permitir cambiar la disposición de la materia que él establece para intentar dar una visión esquemática de su doctrina.

En primer lugar, hay que aclarar que la imitación sirve sobre todo como ayuda a la elocución, más que a la invención o a la disposición de las cosas, aunque también les es útil a estas dos, pues sin elocuencia no se puede llegar a una verdadera *cognitio rerum*. Digamos de paso que esto le sirve a Fox a modo de excusa por estar escribiendo un texto tan alejado de sus obras anteriores, que habían sido graves tratados filosóficos. Otra puntualización: Fox escribe en todo momento de la imitación y la formación del buen estilo latino, sin que ello signifique asumir automáticamente que sus enseñanzas no se pueden aplicar a la lengua vernácula.

En la imitación hay tres elementos imprescindibles: la armonía de naturaleza entre el imitador y su modelo, la observación que ha de llevar a cabo el imitador, y el uso y ejercicio que ha de poner en práctica.

La primera de ellas, la armonía de naturalezas, vendría a ser una condición previa a toda imitación: no se puede imitar sino a aquél con quien se tenga cierta semejanza en cuanto al *ingenium*, es decir, por ejemplo, que hay que evitar, siendo uno parco, imitar a un autor prolijo.

Satisfecha esta condición, los otros dos elementos, la observación y la práctica, formarían parte del método propiamente dicho. La observación es necesariamente previa a la práctica.

Mediante la obsevación se da uno cuenta de cómo no hay un estilo único ni un solo tipo de palabras, y aprende a discernir, en medio de la diversidad, qué es lo que provoca tal diferencia y a decidir qué es lo que más conviene a la hora de imitar. Dos son los factores que se deben tener en cuenta principalmente: el uno, temporal; el otro, temático. La lengua y los estilos cambian según las edades de la lengua latina, y por tanto, según los autores propuestos para la imitación, y también varían, por supuesto, según la materia que se quiera tratar, incluyendo en «materia» no solamente el tema, sino también los personajes, el lugar y el tiempo. Tal diversidad se manifiesta a la vez en palabras aisladas

9.- Para un detallado estudio de la historia del Colegio y sus profesores y alumnos sobresalientes durante estos años véase Henry de Voch, «History of the Foundation and the Rise of the Collegium Trilingue Lovaniense 1517-1550» (en *Humanistica Lovaniensia*, 10-13, 1952-1955).

10.- «Quae omnia ne in Rhetorum fines irruam, hoc loco praetermittenda sunt.» (f. 25r)

y en el estilo total. Así, encontraremos palabras arcaicas (que en algún momento no lo habrán sido), palabras pulidas, elegantes, bárbaras, nuevas, peregrinas... Todas ellas hay que distinguirlas y saber usarlas u omitirlas, según convenga al propio discurso del que imita. En cuanto a los estilos, recomienda Fox, hay que contemplar y seguir el decoro establecido: usar el sublime para poemas trágicos y heroicos; el humilde, para poemas cómicos; el moderado y sutil, para la filosofía; el moderado o el humilde para epigramas, poemas líricos y elegías; el moderado o el grave, para la historia.

Una vez que el imitador ha encontrado un tipo de autor afín a su propio *ingenium* y ha observado con atención las posibilidades que le ofrecen los diversos estilos, está en condiciones de subir el tercer y último grado en el proceso de imitar: es hora de ejercitarse. Este entrenamiento, a su vez, consta de dos pasos: la lectura y la escritura (acordémonos del libro décimo de Quintiliano). La lectura sirve a dos propósitos fundamentales: uno, elegir el autor que nos servirá de modelo; y otro, tomar de él (pero no sólo de él, como veremos enseguida) las virtudes de la elocuencia y asimilarlas para poderlas incorporar a continuación a la escritura. Esta constituye el momento final de todo el proceso. Su práctica frecuente dispondrá al imitador a estar en condiciones de escribir «de verdad», y no ya sólo como ejercicio. Precisemos ahora cómo deben darse estos dos últimos pasos.

La lectura, como acabo de señalar, es útil para elegir el modelo. En este punto, Fox intercala en su tratado un repaso de la historia de las literaturas griega y latina, ordenándolas en géneros: poetas, historiadores, filósofos y oradores. En casi todos los autores que cita encuentra alguna virtud que le parece apreciable y digna de imitar. Entonces se plantea el problema: si hay tantos autores buenos y dignos de imitación, ¿cómo se puede delimitar el campo?, ¿cómo se puede elegir? La respuesta, como cabría esperar, remite al primer principio de la imitación: la armonía de naturaleza. Busquemos un autor que se acomode con nosotros, no ya sólo con nuestro *ingenium*, sino también con nuestras posibilidades. No todos los que imitan tienen las mismas fuerzas y no todos pueden aspirar a igualarse con los mejores, así que hay que buscar el más adecuado. Nótese que he dicho «busquemos un autor». Pues lo que Fox propone es que hay que imitar un solo modelo, el mejor a que pueda aspirar nuestra fuerza. El dechado que él prefiere es Cicerón. De esta manera, Sebastián Fox Morcillo queda alistado en las filas ciceronianas y en los partidarios del modelo único. Sí, pero con algunos matices: su ciceronianismo, con ser entusiasta, como ya señaló Menéndez Pelayo¹¹ y se ha repetido después, no es violento ni excluyente. Cicerón es el mejor modelo y en él todo es imitable, hasta sus lunares y faltas, dice Fox en un momento¹². Pero si las posibilidades del que imita no dan para tanto, que se dirija a otro autor. Él recomienda a cualquiera de los que van, cronológicamente, desde Cicerón hasta Quintiliano, aunque ni siquiera en esto es absolutamente estricto. Pero que tome uno solo. También su teoría del modelo único requiere una puntualización: tómese como modelo un autor para leerlo en profundidad,

11.- Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947), p. 164.

12.- «Hic [Cicero] quid non imitatione dignum habet? quid non admirandum, laudandumque maxime? certe vel eius vitia, si quae in illo esse possunt, ac naevos imitandos censeo.» (f. 44v).

copiarlo, memorizarlo, asimilarlo, impregnarse de su estilo, pero léanse a todos (eso sí, superficialmente) para aprovecharse, no de su estilo, sino de su conocimiento de las cosas y de alguna otra virtud que puedan ofrecer.

Decidido el modelo, es necesario observar y memorizar palabras y frases, y hacer nuestros propios diccionarios. Fox propone dos vocabularios ciceronianos en los que aparecerían, en uno, los sustantivos al lado de los verbos que los acompañan; en otro, los verbos con sus sustantivos. (Recordemos entre paréntesis que dos años después, en 1556, Pedro Juan Núñez publicará sus *Apposita Ciceronis*¹³, que aparecerá más tarde bajo el título *Epitheta Ciceronis*, diccionario como el que Fox está proponiendo, pero con sustantivos y epítetos, en lugar de sustantivos y verbos). En las últimas páginas de su tratado, Fox pone un ejemplo de sus anotaciones de estilo tomando como modelo a Cicerón, que, como ya sabemos, es el modelo que él sigue. Allí señala cómo empieza Cicerón los períodos, cómo los continúa y cómo los termina, dónde coloca ciertas partículas, dónde repite, dónde niega, dónde compara.

Con todo ese material (u otro semejante) a su alcance, el imitador estará ya en condiciones de construir un discurso en la mente y de ponerlo luego en palabras escritas. Habrá, por fin, conseguido el tan deseado buen estilo.

En su tratado *De imitatione* Fox Morcillo les ofrece a los hombres de su tiempo, por vez primera en España, y nos ofrece también a nosotros, una consideración teórica de cómo la imitación ayuda a configurar las relaciones que el hombre renacentista, es decir, el hombre moderno, ha de establecer necesariamente con su pasado. De esas consideraciones teóricas, además, se pueden extraer enseñanzas concretas que vendrían a delimitar un sistema de la práctica imitativa. Empezar a elucidar tales enseñanzas ha sido mi propósito hoy.

M^a Victoria PINEDA GONZÁLEZ
Universidad de Michigan

13.- Pedro Juan Núñez, *Apposita M. T. Ciceronis* (Valencia, 1556).

LA OPOSICIÓN *SERMO* / *EPISTOLA* EN HORACIO Y EN LOS HUMANISTAS

Entre los géneros poéticos más representativos de lo que podríamos llamar la «actitud humanista» en el Renacimiento europeo sin duda hay uno que ocupa un lugar preeminente: se trata de la Epístola horaciana, cultivada tanto en latín, generalmente con el nombre de *Sermo*, como en romance, con el de «Epístola». Nos proponemos tratar aquí una cuestión que este género suscita y que, a nuestro entender, no ha sido tratado hasta ahora de forma concluyente; nos estamos refiriendo a la concepción y a la consiguiente denominación de este género renacentista: ¿son sátiras o epístolas?; ¿o son, acaso, una mezcla de ambos?; ¿cuál es, por tanto, el nombre que les corresponde? Las respuestas a esto han sido diversas y ambiguas. Elias L. Rivers señalaba hace años que Sátira y Epístola fueron en la Antigüedad dos estilos diferentes de un mismo género, y que la Epístola renacentista arranca sólo del segundo¹; más recientemente, el profesor J.F. Alcina escribía que *Sermo* y *Epistola* antiguos constituían un modelo único que los humanistas imitaban indistintamente con esos dos nombres². Ahora bien, en la obra de Horacio no son los dos intercambiables. ¿Cómo podríamos explicar, entonces, su uso durante el Renacimiento?

Como se ve, la base de esta indeterminación se encuentra en la Antigüedad, y, más concretamente, en la obra de Horacio. Por consiguiente, vamos a comenzar estableciendo la naturaleza de la

1.- Cf. E.L. Rivers, «The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review* 22 (1954) 177.

2.- Cf. J.F. Alcina, «Tendances et caractéristiques de la poésie hispano-latine de la Renaissance», en A. Redondo (ed.), *L'Humanisme dans les lettres espagnoles (XIXe. Colloque International d'Études humanistes, Tours, 5-17 Juillet 1976)*, París 1976, 142.

oposición entre *Sermo* y *Epistola* en la producción del venusino; posteriormente veremos si los humanistas emplean el mismo criterio que él.

Sobre los rasgos que caracterizan al género satírico de la Literatura romana poco se puede decir que no se haya dicho y repetido ya³. En este momento, con la intención de plantear de una forma breve y visual las claves de la Sátira, se nos ocurre centrar nuestra atención en 5 aspectos del género: la concepción de la obra, el papel del autor, el papel del destinatario, la materia argumental y el ataque personal; veamos cómo son entendidos en la sátira 1,1 de Horacio:

I. Concepción de la obra.- La sátira está planteada como un monólogo (que a veces se convierte en diálogo con un interlocutor ficticio y anónimo) que el narrador pronunciara ante un auditorio, al que ocasionalmente se dirige, con la intención de adoctrinarlo moralmente. (No debe confundirnos el vocativo inicial, *Maecenas* [*Qui fit, Maecenas, ut nemo, quam sibi sortem...*]; es sólo una formalidad, pues a partir de este primer verso el narrador se desvincula de ese personaje y dirige su discurso a un destinatario diferente.)

II. Autor.- El narrador, es decir, la persona que pronuncia la sátira, llega a aparecer directamente, en primera persona, manifestando opiniones personales; eso sucede en el verso 78:

[...] *horum*
semper ego optarim pauperrimus esse bonorum.

III. Destinatario.- Consiste en el auditorio ficticio ante el que habla el narrador; de vez en cuando se dirige expresamente a él, en segunda persona:

14 *ne te morer, audi*
quo rem deducam

63 *quid facias illi? iubeas miserum esse [...]*

y ocasionalmente incluso lo hace terciar directamente en la discusión:

3.- Entre los tratados modernos sobre el género hay que destacar el de Ulrich Knoche, *La sátira romana*, Brescia 1969 (trad. italiana del original, *Die römische Satire*, Göttingen 1949). Algunas matizaciones y precisiones aportan otros más recientes, entre los que podemos mencionar los de C.A. Van Rooy, *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*, Leiden, E.J. Brill, 1966; Charles Witke, *Latin satire. The Structure of Persuasion*, Leiden, E.J. Brill, 1970; Niall Rudd, *Themes in Roman Satire*, Londres, 1986; Rosario Cortés, «La Sátira», en C. Codoñer (ed.), *Géneros literarios latinos*, Salamanca, Universidad, 1987; Susan H. Braund, *Roman Verse Satire* (Greece & Rome. New Surveys in the Classics No. 23), Oxford Un. Press, 1992).

101 «*quid me igitur suades? ut uiuam Naeuius aut sic
ut Nomentanus.*» -*Pergis pugnantis secum [...]*

IV. Materia argumental.- El tema de la sátira es un mensaje moral que el autor desea transmitir. En la sátira 1,1 concretamente podría resumirse en lo siguiente: «no es bueno que los hombres permanezcan descontentos con la vida que llevan, angustiados constantemente por el deseo de conseguir otra mejor». Siendo esto así, la línea argumental está formada por una sucesión de razonamientos demostrativos de este mensaje, en la que se han insertado abundantes episodios narrativos breves que sirven de apoyo a tales razonamientos. Estos episodios son de varios tipos:

a) Fábulas, como la de la hormiga, que comienza

33-38a *Paruula (nam exemplo est) magni formica laboris [...]*

b) Sucesos reales (o presentados como tales), como el del avaro de Atenas:

64-67 *...ut quidam memoratur Athenis
sordidus ac diues...*

c) Sucesos mitológicos, como la referencia a Tántalo:

68 *Tantalus a labris sitiens fugientia captat
flumina.*

V. Ataques personales.- Las apariciones de personas concretas son de dos tipos:

a) Unas veces desempeñan el papel de paradigmas de un comportamiento inadecuado. Así, cuando desaconseja Horacio el derroche de dinero, saca a relucir a dos célebres calaveras, en un pasaje que ya hemos citado:

101 «*quid mi igitur suades? ut uiuam Naeuius aut sic
ut Nomentanus?*»

b) En otras ocasiones Horacio alude fugazmente a personajes a los que alguna peculiaridad o manía había hecho famosos entre los romanos. La función de estas menciones no es doctrinal, como en el caso anterior, sino meramente lúdica: se propone sólo divertir al lector. Recordemos, como ejemplo, la alusión al estoico Fabio; este personaje debía de ser conocido como hablador impenitente; esto hace que Horacio no deje pasar una oportunidad que se le presenta y exclame:

13 *Cetera de genere hoc adeo sunt multa, loquacem
delassare ualent Fabium.*

Las referencias de este tipo, por otra parte, dotan a la sátira de comicidad, un rasgo esencial en el género.

Hasta aquí lo referente a las sátiras de Horacio; veamos ahora en qué medida se apartan de este esquema sus epístolas. Tomemos como ejemplo la epístola 1,1 y repasemos cada uno de los puntos anteriores:

I. Concepción de la obra.- En lugar de como un monólogo declamado, está planteada como una carta personal; en cuanto a su intención, es la misma que en la sátira: aconsejar al destinatario una determinada actitud moral.

II. El autor.- Aparece en la narración exponiendo, en primera persona, opiniones y comportamientos personales que constituyen una propuesta ética:

11 *Quid uerum atque decens, curo et rogo et omnis in hoc sum*

19 *Et mihi res, non me rebus subiungere conor*

70 *Quodsi me populus Romanus forte roget cur
non ut porticibus sic iudiciis fruar isdem
nec sequar aut fugiam quae diligit ipse uel odit.*

La diferencia con la Sátira es sólo de grado, ya que, si bien en menor medida, este rasgo ya aparecía allí. Ahora bien, hay un detalle que sí que distingue a la Epístola de la Sátira en relación con el autor: en la Sátira, los comportamientos personales que Horacio exponía estaban rigurosamente en función del mensaje moral; el autor se erigía, de esa forma, en una especie de modelo; en cambio en la Epístola muchas de sus confidencias están desligadas de esta función, y obedecen exclusivamente al deseo del autor de hacer partícipe al lector de sus sentimientos y su situación personal:

3 *antiquo me includere ludo*

12 *condo et compono quae mox depromere possim*

18 *nunc in Aristippi furtim praecepta relabor*

23 *sic mihi tarda fluunt ingrataque tempora*

En esta misma línea hallamos otro rasgo propio de la Epístola: la referencia a la relación que une a autor y destinatario, algo que es inconcebible en la Sátira:

1 *Prima dicte mihi, summa dicende Camena,
[...] Maecenas*

103 [...] *rerum tutela mearum [Maecenas]
cum sis et prae sectum stomacheris ob unguem
de te pendentis, te respicientis amici.*

III. Destinatario.- Es la persona a quien va dirigida la carta. Normalmente aparece sólo como interlocutor, en segunda persona:

13 *Ac ne forte roges quo me duce, quo lae tuter [...]*

pero ocasionalmente puede aparecer como personaje a cuyas costumbres y opiniones se refiere el autor:

42 [...] *uides quae maxima credis
esse mala, exiguum censum turpemque repulsam,
quanto deuities animi capitisque labore*

101 *insanire putas sollemnia me neque rides
nec medici credis nec curatoris egere
a praetore dati, RERVUM TVTELA MEARVM
CVM SIS.*

Esto constituye otro rasgo diferencial de la Epístola en relación a la Sátira.

IV. Materia argumental.- Su contenido es de dos tipos:

a) Al primero pertenecen las noticias a las que acabamos de referirnos, concernientes a la relación que une a autor y destinatario de la epístola, las cuales no están necesariamente en función de la enseñanza moral.

b) Razonamientos morales, en los que se insertan episodios narrativos breves. Estos episodios desempeñan la misma función que en la Sátira: servir de apoyo a la argumentación moral. Por otra parte, pertenecen a los mismos tipos:

1. Fábulas:

73 *olim quod uulpes aegroto cauta leoni
respondit referam: «quia me uestigia terrent
omnia te aduersum spectantia, nulla retrorsum».*

2. Sucesos y personajes reales:

4 [...] *Veianius armis
Herculis ad postem fixis latet abditus agro
ne populum extrema totiens exoret harena*

3. Sucesos o personajes mitológicos:

28 *Non possis oculo quantum contendere Lynceus.*

V. Ataques personales.- Los personajes concretos aparecen con las mismas dos funciones que en la Sátira:

a) Como paradigma de un comportamiento inadecuado. Así, en el pasaje que acabamos de citar, el gladiador Vejanio se convierte en el ejemplo de quien cae en el ridículo por aferrarse a una profesión que ya no puede ejercer con dignidad.

b) Como meros motivos de diversión, cuando alude fugazmente a alguien a quien una manía o defecto hacían notorio; así cuando menciona a un autor de tragedias especialmente insoportable:

65 *Isne tibi melius suadet qui, rem facias, rem,
si possis recte, si non, quocumque modo rem,
ut propius spectes lacrimosa poemata Pupi.*

Vemos, por consiguiente, que la Epístola comparte todos los rasgos distintivos de la Sátira: ambas consisten en una especie de discurso de naturaleza moral, que incluye breves narraciones y alusiones directas a personas indecorosas; a eso la Epístola añade algunos rasgos propios: el discurso adquiere forma de carta, el destinatario es una persona concreta, y el argumento da cabida a noticias concernientes a autor y destinatario.

De esto se deduce que las epístolas de Horacio son sátiras, si bien no todas sus sátiras son epístolas⁴. Con razón se indignaba, entonces, Isaac Casaubón contra el hábito existente en su tiempo de considerar la Epístola como un género literario aparte:

*Ferendi non sunt qui epistolarum libros satirarum appellatione ac numero censerint
excludendos⁵.*

4.- Expresada con mayor o menor precisión, esta tesis ha sido admitida comúnmente desde la Antigüedad; Porfirión iniciaba su comentario a las Epístolas indicando que se diferencian de los Sermones sólo en el título: *Flacci Epistularum libri titulo tantum dissimiles a sermonum sunt. nam et metrum et materia uerborum et communis adsumptio eadem est.* Edmond Courbaud (*Horace. Sa vie et sa pensée à l'époque des Épîtres*, Hildesheim, G. Olms, 1973, p. 11-12) escribía que *en el fondo* sátiras y epístolas son la misma cosa: «...mais sous un autre nom et avec des différences de forme, c'était au fond à peu près la même chose. L'épître n'est donc pas pour Horace un type entièrement nouveau qu'il invente». Knoche (*o.c.*, 103s.) considera que son sátiras con algunas características propias: «le epistole di Orazio appartengono allo stesso genere poetico delle satire... Le differenze tra le satire e le epistole dipendono essenzialmente dallo svolgimento interiore del poeta e in misura molto minore dalla diversa cornice».

5.- En *De Satyrica Graecorum poesi et Romanorum Satira*, ed. Rambach, p. 229 (citado por G. L. Hendrickson, «Are the Letters of Horace Satires?», *American Journal of Philology* 18 (1879) 314).

Una vez resuelto el problema en lo concerniente al contenido, vamos a abordarlo en su aspecto terminológico. La producción hexamétrica de Horacio, como todos sabemos, nos ha sido transmitida con dos nombres diferentes: de los 4 libros que comprende, los manuscritos titulan dos de ellos *Sermones*, y los otros dos *Epistolae*. La palabra *Satira*, por consiguiente, ha sido excluida como título. Ahora bien, en las ocasiones en las que Horacio se refiere directamente a su propia obra emplea sólo los términos *Satira* y *Sermo*, en tanto que *Epistola* no aparece en ninguna ocasión:

1. *Satira*. Aparece dos veces, ambas en el libro 2º de los *Sermones*:

- a) *Sat.* 2,1,1 *Sunt quibus in satira uidear nimis acer.*
- b) *Sat.* 2,6,17 *Quid prius illustrem satiris musaque pedestri.*

Como aún no habían aparecido los libros de las Epístolas, se refiere exclusivamente a los *Sermones*.

2. *Sermo*. Aparece en dos ocasiones:

- a) *Epist.* 1,4,1 *Albi, nostrorum sermonum candide iudex.*
- b) *Epist.* 2,2,59 *Carminum tu gaudes, hic delectatur iambis, / ille Bionis sermonibus et sale nigro.*

El término abarca tanto a los *Sermones* como a las *Epístolas*.

Cómo entender la confluencia de estas tres palabras. La solución a esta pregunta la expuso, a nuestro entender, Hendrickson a finales del siglo pasado⁶: la palabra universalmente admitida para designar el género que Horacio cultiva cuando escribe en hexámetros es *Satira*; ahora bien, eso no implica que Horacio tenga necesariamente que emplearla como título. Hendrickson aduce el ejemplo de Ovidio, que titulaba (*Epistulae*) *ex Ponto* un libro de Elegías; análogamente, Horacio habría dado el título de *Sermones* a sus dos primeros libros de Sátiras, movido por causas que es difícil precisar (Knoche sugiere dos: *Satira* habría hecho pensar, de manera inconveniente, en las feroces invectivas que bajo este nombre se lanzaban los adversarios políticos durante los últimos tiempos de la República; *Sermones*, que correspondería al término helenístico *diatribé*, satisfaría la helenofilia de Horacio⁷; Van Rooy por su parte propone que Horacio pretendía desmarcar sus cuidadas composiciones de los desaliñados poemas de Lucilio y sus seguidores⁸). En cuanto a la presencia de la palabra *satira* en el texto de los *Sermones*, no hay contradicción: sería equivalente al uso que hace Ovidio del término «elegía» para designar sus *Epistulae ex Ponto* en *Pont.* 4,5,1: *Ite, leues elegi, doctas ad consulis aures*).

6.- G.L. Hendrickson, «Are the Letters of Horace Satires?», *American Journal of Philology* 18 (1897) 313-324.

7.- Ulrich Knoche, *op. cit.* 92.

8.- C.A. Van Rooy, *op. cit.* 64.

En definitiva, *Satira* es el nombre universal del género, en tanto que la denominación *sermo* la emplea Horacio como sinónimo de *sátira*; en cuanto a *epístola*, mantiene una oposición privativa con los dos términos anteriores, ya que designa exclusivamente las composiciones así tituladas, en tanto que aquéllos designan las composiciones de los dos primeros libros de sátiras y además, en razón de su uso como término no marcado, las epístolas:

SATIRA = SERMO / EPISTOLA

- +

Llegados a este punto, entramos en la segunda parte de esta comunicación: cómo entendieron la oposición entre *sermo* y *satira* los cultivadores renacentistas del *sermo* latino. Creemos oportuno hacer aquí unas consideraciones generales sobre la literatura del periodo que nos ocupa. Como ha señalado J.F. Alcina⁹, los autores hispano-latinos de la segunda mitad del siglo XVI practicaron con gran entusiasmo dos modas: el Neostoicismo y el Horacianismo. Esto se plasmó en el florecimiento de un género muy peculiar como fue el *sermo* neolatino, que tuvo su correspondencia vulgar en la epístola horaciana. Entre los cultivadores más importantes de ésta se cuenta a Garcilaso, Boscán y Diego de Mendoza (los pioneros del género en lengua castellana; sus epístolas aparecieron publicadas en 1543, en las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso*), a quienes seguirían otros como Gutierre de Cetina, Francisco de Aldana, Diego Hurtado de Mendoza y el autor de la espléndida *Epístola moral a Fabio*¹⁰; entre los cultivadores españoles del *sermo* latino¹¹ están Hernán Ruiz de Villegas (1510-1571), entre cuyas obras poéticas, publicadas en Venecia ya a mediados del siglo XVIII, encontramos numerosos *sermones*¹², Juan de Verzosa (1523-1573), autor de cuatro libros de Epístolas publicados en 1575¹³, y el canónigo Francisco Pacheco (1540-1599), autor de 2 extensos *Sermones sobre la Libertad del Espíritu* que han permanecido en un manuscrito conservado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, cuya existencia dio a conocer el profesor J.F. Alcina¹⁴.

9.- J.F. Alcina, *o.c.* 138s.

10.- Cf. E.L. Rivers, *o.c.* 189s. A la relación entre *sermo* neolatino y epístola en lengua vulgar se refiere B. López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 1987, 66.

11.- Cf. Alcina, *o.c.* 142.

12.- Ferdinandi Ruizii Villegatis Burgensis quae exstant Opera Emmanuelis Martini Alonensis Decani Studio emendata, Venecia 1734.

13.- Ioannis Verzosae Caesaraugustani *Epistolarum Libri IIII*, Palermo 1575 (más recientemente los editó y tradujo José López de Toro, *Epístolas de Juan Verzosa*, Madrid, C.S.I.C., 1945).

14.- J.F. Alcina, «Aproximación a la poesía latina del Canónigo Francisco Pacheco», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 36 (1975-76) 211-263. A la edición de los *Sermones* y de la lírica amorosa del Canónigo hemos dedicado nuestra tesis doctoral, *Los poemas latinos del Canónigo Francisco Pacheco*, Universidad de Sevilla, 1989, publicada como *El Licenciado Francisco Pacheco: Sermones sobre la instauración de la libertad del espíritu y lírica amorosa*. Universidad de Cádiz y Universidad de Sevilla, Sevilla 1993.

Veamos, pues, cómo entendieron estos imitadores de Horacio la disyuntiva *sermo-epistola*. Como sería prolijo para la ocasión presente exponer el análisis de las tres últimas producciones, limitaremos nuestro estudio a los *Sermones* de Pacheco, escritos según unas concepciones literarias similares a los *Sermones* de Villegas y las *Epístolas* de Verzosa.

Se trata, como hemos dicho de dos sermones, titulados *De constituenda animi Libertate ad bene beateque uiuendum Sermones duo ad generosissimum ac doctissimum Petrum Velleium Gueuaram*, que constan de 315 y 402 hexámetros respectivamente. Veamos qué tratamiento dan a los 5 puntos que consideramos cuando analizamos las sátiras y epístolas de Horacio:

I. Concepción de la obra.- Coincide con la de las epístolas de Horacio: consiste en dos cartas que Pacheco dirige a su amigo Vélez de Guevara con el propósito de convencerlo de que se desentienda de las preocupaciones de la vida pública.

II. El narrador.- Coincide con la persona del autor, Pacheco, y aparece directamente en la narración, expresando sus convicciones personales. Podemos citar como ejemplo el final del primer sermón, donde Pacheco alude a su búsqueda de la Virtud:

1,314 [...] uotis Virtutem hanc omnibus unam
te duce, Petre, sequor, si me dignere sequentem

«esta Virtud nada más sigo con todo mi corazón, teniéndote a ti, Pedro, como guía, si me consideras digno de seguirte»,

o el pasaje en el que confiesa que su ideal de vida sería estar al cuidado del santuario de la Virgen de la Peña de Aracena:

2,246 En erit, o, summo liceat cum uertice montis
aedituum, regina, tui, ueneranda, sacelli
inuiolata piis redimire altaria sertis [...]

«¿Llegará un día, ¡ay!, en el que sea posible que yo, santero de tu ermita, en la alta cima del monte, adorne con piadosas guirnaldas tus altares inmaculados, reina venerable...?»

III. Destinatario.- En ocasiones el autor se dirige a él en segunda persona:

1,204 At gregis istius dominos uenereris, et ipsos
conditione putes forsans meliore tyrannos

«Mas por los señores de esa manada podrías sentir respeto, y quizás llegaras a considerar de superior condición a sus reyes».

Al margen de esto, la presencia del destinatario, Vélez de Guevara, en la narración es muy intensa; el lector de los *Sermones* aprende mucho sobre su vida. Por ejemplo Pacheco se refiere a las preocupaciones que produce a Vélez su cargo de jurisconsulto en el Sagrado Colegio de Sevilla:

2,157 *Sed doleo hanc animi pacem requiemque beati
quod turbant Sacri perplexa negotia Coetus*

«Pero me duele que los intrincados negocios del Colegio Sagrado turben la paz y el sosiego de tu dichoso espíritu».

Hay que hacer notar que estas noticias no están en función necesariamente del mensaje moral. Valga como ejemplo de esto un pasaje en el que Pacheco menciona los méritos de Vélez en el campo del Derecho, sin otro interés que el de dejar constancia de ellos:

2,345 *Macte animi, qui doctrina et coelestibus ausis
tam uastum moliris opus, quo sanctius unquam
nec grauius uidere Patres; te sera uocabunt
Esdras saecla nouum, leges ac iura nouantem [...]*

«Y tú, arriba el ánimo, Pedro, que estás edificando una obra tan vasta por su erudición y sus celestiales pretensiones, más santa y más grave que ninguna de las que vieron los Padres. Nuevo Esdras te llamarán los siglos venideros, por haber renovado las leyes y el Derecho...»

Tampoco está en función del mensaje moral la extensa y bellísima descripción del círculo afectivo de Pacheco y Vélez (2,211-386), reunido en torno a la famosa Peña de Arias Montano.

Todo esto nos lleva a establecer la conclusión de que en este punto la obra de Pacheco se desvía del modelo que le proporciona Horacio: como demostró Morris¹⁵, el ingrediente personal de las Epístolas de Horacio se encuentra restringido prácticamente al principio y al final de cada una, en tanto que el cuerpo de ellas está dedicado a un tema impersonal, que escapa a las circunstancias concretas de autor y destinatario. En Pacheco, en cambio, lo mismo que en los demás autores de *Sermones* latinos así como de Epístolas horacianas en lengua vulgar, las circunstancias personales de autor y destinatario constituyen un componente sustancial del argumento, con interés en sí mismo.

IV. Materia argumental.- Obedece a los dos tipos de argumentos que aparecían en la epístola de Horacio:

15.- Cf. E.P. Morris, «The Form of the Epistle in Horace», *Yale Classical Studies*, ed. A.M. Armon, II (New Haven, 1931) 79-114: ...the use of personal details at the beginning and at the end, inclosing the subject, when there was one, between two passages in familiar tone (citado por Elias L. Rivers, *op. cit.* 180s.).

a) Noticias relativas a la vida y opiniones de emisor y destinatario, así como a la relación que los une. Tales datos, como acabamos de señalar, no están en función, necesariamente, de la enseñanza moral de la composición.

b) Razonamientos encaminados a la persuasión moral. En este punto notamos una diferencia entre Horacio y Pacheco: en éste el argumento se atiene más directamente a las personas concretas del autor y el destinatario. Así, los motivos narrativos que se insertan como apoyo a la argumentación moral son todos relativos a sucesos y personajes reales que forman parte del mundo circundante; las fábulas y los relatos mitológicos habituales en Horacio no aparecen. Podemos citar como ejemplo las referencias a Juan López de Velasco, Juan de Ovando y a cierto Umidio, personajes los tres que ejemplifican los desarreglos que produce en los espíritus la dedicación a la vida pública. La referencia a Velasco dice así:

1,245 *Quis tibi iam sani inuideat, Velasce, cerebri
pondera cui rerum tantique negotia regni
credita, qui magni consultus uota Philippi
dirigis et curas tam uasti concipis orbis?*

«¿Qué hombre que esté en su sano juicio podría envidiarte a ti, Velasco, a quien se ha confiado el peso de los asuntos, y los negocios de un reino tan grande, y que, tras ser consultado, ejecutas los deseos del gran Felipe y echas sobre tus hombros las preocupaciones de tan vasto orbe?»

Esta es otra manifestación del desplazamiento del interés de lo general a lo personal.

V. Ataques personales.- Las alusiones a personas son de los mismos dos tipos que en la obra de Horacio:

1. Unas veces Pacheco arremete con dureza contra personajes, tanto de la Antigüedad como del entorno contemporáneo, que se han convertido en ejemplos vivos de las pasiones que desaconseja; así Apicio, un tipo que ambicionaba ser obispo, es la personificación misma de la pasión por escalar socialmente:

1,286 [...] *Apicius. illum
Pantolabi celebrant, ambubaiae atque nepotes,
quas adhibet semper magna ad conuiuia Musas.
his meritis cathedram cupiens uittasque sacerdos
(o tribus Anticyris dignum caput!) omnia uersat,
et toties hausto desudat prodigus auro,
omnibus arridet, prensat regesque salutat
atque omnem lapidem mouet improbus et miser ambit
uix exorandos mithrae triuialis honores...*

«[...] Apicio. Frecuentan su trato los vástagos de Pantólabo, las cortesanas y unos sobrinos: tales son las Musas que invita siempre a sus magnos festines. Codiciando, con estos méritos (¡oh cabeza, a la que harían falta tres curas de éléboro) la cátedra y las ínfulas -pues es sacerdote-, medita toda clase de planes y se desvive disipando su oro, que ha consumido ya cien veces; a todos sonrío, a todos atosiga y saluda como a reyes; inasequible al desaliento remueve cada piedra ambicionando, el mezquino, la dignidad de la trivial mitra, alcanzable sólo a fuerza de súplicas.»

Como puede verse, el de Pacheco no es el ataque desenfadado y burlón que leemos generalmente en Horacio, sino más bien el indignado y amargo propio de Persio y Juvenal.

2. Alusiones de pasada a personas a las que una determinada característica convierte en famosas, sin que aparezca un ánimo de censura; así, en cierta ocasión aconseja a Vélez que sus deseos de beneficiar a la sociedad los deje para cierto Gotuno, que andaba empeñado en mejorarlo todo:

2,194 *Sed moneo nostro has curas mandare Gothuno
qui solis lunaequae uices, stata tempora coeli
in melius mutare uolet regumque superbis
dat iura imperiis et totum temperat orbem*

«Yo te aconsejo que estas preocupaciones se las encargues a nuestro amigo Gotuno, que querrá cambiar para mejor las fases del sol y de la luna y los estados atmosféricos del cielo, y que administra Justicia a los poderes soberbios de los reyes y manda en todo el mundo».

De este análisis se desprende que los *Sermones* de Pacheco constituyen, formalmente, epístolas horacianas, si bien con dos particularidades:

1. A veces dan rienda suelta a una agresividad severa e indignada, propia más de las sátiras de Persio y Juvenal que del desenfadado Horacio¹⁶; esto tiene correspondencia en el nivel de la expresión: un análisis de ésta nos muestra que junto a los calcos de Horacio hay otros de Persio y de Juvenal; el lenguaje base, no obstante, es tomado de Virgilio, y Ovidio. Este hecho generalizable a la mayor parte de la poesía, latina renacentista, nos lleva a la cuestión de la *imitación compuesta*, a la que se ha referido J.M. Maestre¹⁷.

16.- Horacio en persona enseñaba que era más eficaz la ironía que el ataque serio: *sat* 1,10,14 *ridiculum acri /fortius et melius magnas plerumque secat res*.

17.- Véase, entre otros trabajos, «La mezcla de géneros en la literatura latina renacentista: a propósito de la *Apollinis Fabula* del Brocense», *Actas del Simposio Internacional IV Centenario de la "Minerva" del Broncese, 1587-1987 (Cáceres-Brozás, mayo de 1987)* 145-187.

2. Las personas del autor y el destinatario, así como su círculo afectivo, forman parte del argumento en una medida mucho mayor que en la epístola de Horacio. Esta peculiaridad hemos de atribuirle probablemente al influjo que ejercía la epístola en lengua castellana, que desde su primer cultivador, Garcilaso, presenta imbricados, como apunta E.L. Rivers, el argumento moral con la realidad concreta de los actantes de la carta¹⁸.

Pero lo importante, lo repetimos, es que estos sermones latinos son epístolas horacianas. J.F. Alcina, cuando planteaba, hace algún tiempo, estas cuestiones, señalaba, como anticipábamos, que para los autores neolatinos la Sátira y la Epístola de Horacio constituían un único modelo literario, al que los humanistas imitaban unas veces con el título de *Sermo* y otras con el de *Epistola*¹⁹. Nuestras conclusiones coinciden con las de Alcina salvo en un matiz: no es que *Sermo* y *Epistola* horacianas sean la misma cosa, sino que toda epístola horaciana es un *Sermo* (mas, recordémoslo, no todo *sermo* es una epístola).

En consecuencia, lo único que podría causarnos extrañeza es que Pacheco titule *Sermones* sus epístolas; con esto entramos en otra cuestión: la terminología que emplean los humanistas para referirse a estas obras. Durante el Renacimiento encontramos empleados los tres nombres posibles²⁰:

1. *Satira* (o *satyra*²¹). Se emplea durante la primera parte del Renacimiento. Como ejemplo podemos citar las *Satyrarum Hecatostichon Decem Decades* de Francesco Filelfo, compuestas entre 1430 y 1449²², construidas muchas de ellas según el modelo de la epístola horaciana. Incluso en lengua vulgar se empleó este nombre: así Ludovico Ariosto tituló *Satire* a lo que en realidad son, igualmente, epístolas²³.

18.- E.L. Rivers, *op. cit.* 188: the «impersonal» moral subject-matter... is so gradually brought in and so closely tied to the poets' friendship that it is never really impersonal at all; it is completely reshaped by the context, by the tone of the whole epistle.

19.- Nous pensons que pour les poètes néo-latins, les satires et les épîtres d'Horace constituaient un modèle qui était imité sous les titres équivalents de *sermo* et d'*epistula* (J.F. Alcina, «Tendances et Caractéristiques...», 142).

20.- Sobre esta distribución terminológica trata J.F. Alcina, «Tendances et Caractéristiques...» 142.

21.- La grafía de *satira* con y griega se debe a una confusión que duró 12 siglos, iniciada en tiempo de los gramáticos Donato y Diomedes y no desmentida hasta el año 1605 por Casaubon: durante todo ese tiempo se pensó que la *Satira* descendía del drama satírico griego (to satyrykón) y se modificó la grafía en consecuencia. Sobre la historia de este equívoco véase J.W. Jolliffe, «SATYRE : SATURA : SATYROS. A Study in Confusion», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 18 (1956) 84-95, así como C.A. Van Rooy, *op. cit.* 155s.

22.- Cf. José Solís de los Santos, *Sátiras de Filelfo (Biblioteca Colombina, 7-1-13)*, Sevilla, Alfar, 1989, 15.

23.- Cf. E.L. Rivers, *op. cit.* 185: «...Lodovico Ariosto's *Satire* (1517-1533), which are true Horatian epistles».

2. *Sermo*. Reemplaza a *satira* en la segunda mitad del XVI, tal vez como consecuencia del impacto del Horacianismo. Es el nombre que eligen para sus epístolas Pacheco y Ruiz de Villegas.

3. *Epistola*. Algún autor, como Verzosa, lo utiliza en lugar de *sermo*. Por otra parte, en la Literatura castellana es el término habitual.

La lógica de esta variedad aparece, a nuestro entender, con claridad a la luz de la distribución de los tres términos en Horacio, a la que nos referimos al principio: unos autores llaman a sus obras por su nombre específico, «Epístolas», y otros las llaman por el nombre global del género, *Sermones* o «Sátiras», en virtud de su uso no marcado. Esto quiere decir, en fin, que los humanistas, al margen de las peculiaridades que introducen en el género, mantienen la distribución entre los términos *satira-sermo / epistola* tal y como la instituyó su modelo, Horacio.

Bartolomé POZUELO CALERO
Universidad de Cádiz

FADRIQUE FURIÓ DE CERIOL: APROXIMACIÓN A SU OBRA RETÓRICA

Fadrique Furió de Ceriol (1527-1592) es a juicio de Menéndez Pelayo una de las individualidades más enérgicas y uno de los espíritus más francos y desembarazados de nuestro siglo XVI. Esta opinión la funda en las obras que conocía, a saber, *El concejo y consejeros del príncipe* y *Bononia*. En la primera Furió había pensado tratar la definición del Príncipe, de los orígenes de la institución real, de las artes y virtudes necesarias al Príncipe, de los deberes recíprocos entre vasallos y soberano.... y finalmente del concejo y de los consejeros del príncipe; solamente realizó los prolegómenos de la última parte y lo dedicó a Felipe II, a cuyo séquito pertenecía; en él esbozaba los engranajes de la monarquía absoluta tal como se estaban constituyendo ante sus ojos y el retrato de un perfecto servidor de esta monarquía. No era esclavo de prejuicios nacionales, religiosos y absolutistas y se ufanaba de «tener más libertad que el albedrío». La otra obra conocida por Menéndez Pelayo fue un diálogo latino titulado *Bononia*, a partir del teólogo ortodoxo que se da por interlocutor al vehemente defensor de la traducción de la Biblia a las lenguas vernáculas. Furió se erige como defensor a ultranza de esta traducción, aduciendo que todos los argumentos que se esgrimen contra la Biblia en lengua vernácula valen en resumidas cuentas contra la Biblia en sí y van contra el método de los Evangelistas, de los Apóstoles y de los Padres de la Iglesia. En España no parece haber tenido mucha resonancia pero su publicación en Basilea, en 1556, causó tal revuelo que el autor no se hubiera salvado de la persecución, si no hubiera intervenido Carlos I, que lo agregó al séquito de Felipe II.

Pero Menéndez Pelayo no conoció una obra suya titulada *Institutionum Rhetoricarum libri tres*, impreso en Lovaina en 1554, muy poco conocida y muy original en comparación con los libros de retórica que circulaban por España y Europa en el siglo XVI. En esta obra se pone de manifiesto el carácter particular y la fuerza innovadora de nuestro autor, tanto frente a la tradición como frente a sus contemporáneos.

La obra comienza con una *epistula nuncupatoria* al príncipe Jorge de Austria, en la que resalta la doble vertiente de un príncipe, sus cualidades de valor y sabiduría.

La obra en sí comienza con la etimología de la palabra Retórica que la hace derivar de $\rho\acute{\epsilon}\omega$. Declara que utilizará el término *Rhetorica*, aunque existan los términos latinos *Oratoria* y *Eloquentia*, por el uso común, por autoridad de la Antigüedad y por el testimonio de Cicerón. La Retórica consta de naturaleza, arte y ejercicio, tal como señalaba Platón en *Fedro*. Así, la naturaleza de la Retórica es una fuerza innata que tenemos en nuestro espíritu; proporciona ejemplos de personas que sin preparación han escrito bien, pero su espíritu estaba «*tamquam in tenebras coniectus*». Luego, por necesidad primero, más tarde por admiración, y, por último, por utilidad y afán de gloria, transmitieron a los siguientes todo lo aprendido; estos preceptos son lo que llamamos arte y que luego se fortalece con el ejercicio. En suma, «*Ars Rhetorica est doctrina dicendi, id est, apte, ornate, abundanter, copiose, illuminate & rebus et verbis eloquendi*». Esta definición coincide en líneas generales con las que aparecen en los demás tratados de Retórica del Renacimiento. Furió hace depender todas las demás artes de la Retórica puesto que se aprenden con la palabra. Igual que una túnica o un vestido no pueden hacerse sin tela ni un edificio sin materiales de construcción, de la misma manera el orador toma del gramático el lenguaje depurado, del dialéctico los argumentos, del filósofo el conocimiento de las cosas, de los historiadores la historia, del jurisconsulto las leyes, lo traslada todo a su discurso y lo conjuga.

Se distinguen cinco partes en la Retórica según la tradición aristotélica: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronuntiatio* o *exercitatio*. En el Renacimiento existe la tendencia de Petrus Ramus y de Audomarus Talaeus de considerar sólo partes de la Retórica la *elocutio* y la *pronuntiatio* relegando el resto al terreno de la Lógica. La Retórica es un arte en sí, no un campo de ejercicio de la Lógica, la Filosofía y la Ética. En esta época se insiste sobre todo en el papel de la *elocutio*, lo importante es la forma. Furió distingue también dos partes, pero éstas son la *elocutio*, como cabía esperar, y la *dispositio* que es excepcional. En el Renacimiento inglés se conoce otro tratado en que la *dispositio* se estudia explícitamente, el *Arte of Rhetorique* de Wilson.

Hay que señalar que en el tercer libro trata de la *exercitatio* como la última parte de la Retórica, pero sólo necesaria «*ad eloquentiam*», lo que parece una contradicción ya que menciona dos partes y trata tres.

La *elocutio* tratada en el libro I se define así:

«*est doctrina ornamentorum, quibus a vulgari consuetudine, ad elegantiore[m] quendam modum oratio mutatur: a vulgari consuetudine, quod vulgus imperitorum in sermone populari ac plebeio, his verborum ornamentis aut numquam, aut raro utatur*».

Furió trata con detenimiento las figuras a partir del siguiente esquema:

I) *Figurae verborum*

A) *Figurae verborum simplicium*:

- a) *onomatopoeia* (*onomatopoeia*, propiamente dicha,
derivatio, *compositio*)
- b) *antiquitas*
- c) *imminutio*

B) *Coniunctorum verborum figurae*:

- a) *tropi* (*hypallage*, *translatio*, *intellectio*)
- b) *venustas*: -*lenitas*

- *habitus*: -*communio*
-*dissolutio*
-*exuperatio*: -*repetitio*: -*epizeuxis*
-*anaphora*
-*conversio*
-*complexio*

-*dissimilis*
repetitio: -*regressio*
-*epanalepsis*
-*anadiplosis*
-*synonimia*

C) *Ordinis Figurae*

- a) *gradatio*
- b) *incrementum*
- c) *immutatio*: -*polyptoton*
-*tradio*: -*anominatio*
-*correctio*

II) *Figurae sententiarum*

A) *Figurae iudicii*

- a) *correctio*
- b) *reticencia*
- c) *aversio*
- d) *digressio*

B) *Figurae sagacitatis*
vel *occupatio*

C) *Figurae ingenii*

- a) *personarum inductio* (*perpetua, interrupta, relatio*)
- b) *praetermissio*
- c) *dissimulatio*
- d) *superlatio*

D) *Figurae memoriae*

- a) *dubitatio*
- b) *communicatio*

E) *Voluntatis Figurae*

- a) *optatio*
- b) *deprecatio*
- c) *execratio*
- d) *exclamatio*

Existen diferencias con los autores clásicos en cuanto a la terminología y en cuanto al contenido; sirva de ejemplo la metonimia que llama *hypallage* para lo primero y la *onomatopoeia* para lo segundo.

En el libro segundo trata de la *dispositio*, la que considera segunda parte de la Retórica. «*Dispositio est legitima rerum & ad quaestionem, qua de agitur, accommodata dictio atque tractatio: cuius uis in argumentorum certo quodam ordine & figurarum collocatione spectatur*». El orador toma prestado los argumentos del dialéctico y junto con la *elocutio* son sus armas, de las que debe conocer el uso. Furió establece la comparación con diferentes tipos de armas: la espada, el escudo, la armadura,

que, si se desconoce la manera de utilizarlas, pueden resultar inútiles. Así el orador que, tras recibir los argumentos del dialéctico y ser instruido en la *elocutio*, si no sabe utilizarlos, hará el ridículo. La *dispositio* es la parte que cuida el manejo de estas armas, de las que los rétores dan los preceptos. La *dispositio* dialéctica es la que ensambla firmemente los argumentos con la proposición, y la *dispositio* retórica se encarga de situarlas en el lugar adecuado. Hay dos tipos de *dispositio* retórica, una del arte y otra de la prudencia; la primera se puede enseñar con preceptos, no así la segunda que reside en la habilidad y agudeza del juicio del orador. Ambas se sitúan en la *dispositio rerum*, es decir, en el orden de los argumentos y en la colocación de las figuras.

A) 1) La *dispositio artis* instruye sobre cómo debe dividirse el discurso, distingue cinco partes: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *partitio*, *causa* y *peroratio*. Los teóricos españoles solían asignar estas divisiones a la *inventio*, así lo hicieron Nebrija y Miguel de Salinas. Estas partes del discurso se encuentran en orden y número variable en los tratados más importantes excepto la causa. Respecto a Cicerón y la *Rhetorica ad Herennium* incluye la *propositio* y funde la *confirmatio* y la *refutatio* en la nueva categoría de *causa*. Respecto a Quintiliano hace lo mismo con la *probatio* y la *refutatio*, además de incluir la *propositio* y la *partitio*. El sistema de Marciano Capela es el más parecido al de Furió, pero éste no incluye la *digressio*, y llama *argumentatio* a la *causa*. Por tanto, la novedad de Furió está en el epígrafe *causa*, que, si bien autores como Cicerón y Quintiliano consideran dos partes igualmente justificadas, la *probatio* o *confirmatio* y la *refutatio*, dentro del conjunto del discurso y otros autores como Aristóteles, Isidoro y Marciano Capela, que, aun hablando de una sola parte genérica, distinguen dos dentro de ella, introduce la variante de que no son partes, sino efectos del argumento. Dice Furió: «*quod confirmatio et refutatio non sunt operis oratorii, sed argumentorum effectus, deinde quod confirmatio et refutatio difusae sunt per totam orationem, quamquam in his partibus, in quibus eos illi eos collocabant, maxime apparent*». Furió trata la *causa* como única categoría que consta de tres tipos: el demostrativo, el deliberativo y el judicial, que eran para Aristóteles, Cicerón y Quintiliano las tres grandes ramas en que se dividían los discursos según el tema. Furió afirma que la división tripartita representa más bien modos o formas de hablar de cualquier tema y no materia de discurso. Furió es consciente de esta novedad: «*coniungam enim haec omnia sic, ut ante me alius nemo*». Otra novedad de Furió es la sustitución del *genus iudiciale* por una nueva categoría, la *lis*, que no se limita necesariamente a los tribunales, sino que abarca toda clase de acusaciones, quejas, desacuerdos y reproches.

2) Otra disposición de los argumentos es por su naturaleza, por su consistencia o debilidad; esto depende de que el fundamento para probar la *quaestio* sea sólido o débil. Otros sirven para conmovér, otros para la compasión y otros se refieren al nombre y al prestigio. Indica cómo se deben colocar, para ello sigue a Quintiliano.

3) El tercer orden de los argumentos es la *amplificatio* en donde se aparta de Quintiliano, ésta es su definición: «*est autem ordinis Amplificatio, unius argumenti per alia quaedam congruenter propositioni dilatatio: in quam quoniam multae probationes solent incidere & periculum est ne male dispositae minus apte cohaereant, idcirco proponenda est ars certa que via, ut commode probationes illae collocentur*».

Al final del libro II trata de la colocación de las figuras, que ha estudiado en el libro anterior, pero ahora desde el punto de vista de su correcta colocación en el discurso.

B) Por último en el libro II trata la *dispositio prudentiae*, que consiste en elegir los preceptos que se deben utilizar, ya que no siempre pueden seguirse, al impedirlo la causa, el momento y el lugar por no ser apropiados, y hay que tomar unos y dejar otros.

El libro III versa sobre la *exercitatio*, que Furió considera «*ultima Rhetoricae pars et omnium nobilissima maxime ad eloquentiam necessaria*». En el siglo XVI los tratados de Retórica reconocen la importancia de la práctica; Ramus decía que sólo mediante la práctica podían los alumnos aplicar los conocimientos, y Vives, entre otros humanistas, insistió en eso mismo. Furió divide la *exercitatio* en tres categorías principales:

A.- *Effectio*, es decir, cuando se pone en práctica bien escribiendo, bien hablando, las leyes transmitidas por la Retórica. Se consigue de dos maneras:

- a) mediante una composición original (cosa peligrosa a menos que se tenga una gran práctica en el arte de escribir).
- b) mediante la imitación de los grandes autores, pero en este caso hay que imitar las virtudes y no los defectos del modelo.

B.- *Censura* es la categoría que explora y examina lo que hemos escrito, lo que hemos dicho o lo que nos han dicho, y los consejos que nos han dado. Señala que primero hay que considerar la *dispositio argumentorum* y luego las *exornationes omnis generis*.

C.- *Confusio* trata del orden perturbado, tanto dentro de la *dispositio* como de la *elocutio*. Furió señala los defectos que pueden ocurrir en las distintas partes del discurso como también en la *elocutio* y en sus diversas figuras.

Furió considera la Retórica como fundamental para la preparación de un príncipe y en ello insiste en *El concejo y consejeros del príncipe*.

En ciertos aspectos la Retórica de Furió se aparta de la doctrina de ramistas y tradicionalistas del siglo XVI, pero a semejanza de éstos, nuestro autor se muestra inclinado fundamentalmente a tratar los adornos del estilo.

**EL DE CONTEMPTU MUNDI DE BERNARDO DE MORLAS:
¿UNA SÁTIRA MEDIEVAL?**

Los manuales de literatura medieval sitúan el *De contemptu mundi* de Bernardo de Morlas dentro del género satírico¹, las enciclopedias que dedican un apartado a Bernardo de Morlas califican su obra de sátira² y, asimismo, los estudios dedicados al género satírico mencionan esta obra al tratar la sátira medieval³. Nuestro propósito en esta comunicación es plantearnos la validez de la inclusión del *De contemptu mundi* de Bernardo de Morlas⁴ dentro del género satírico, propósito que nos llevará,

-
- 1.- Cfr. J. de Ghellinck, *L'essor de la littérature latine au XII siècle*, Bruxelles, Desclée de Brouwer, 1955², pp. 449-450; F.J.E. Raby, *A history of Christian-Latin poetry from the beginnings to the close of the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1953², (reimpr.1966), pp. 315-319 y *A history of secular latin poetry in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1957² (reimpr. 1967), p. 49; H. Spitzmuller, *Poésie latine du Moyen Age (III-XV siècle)*, Paris, Desclée de Brouwer, 1971, pp.1677-1678.
 - 2.- Cf. B. J. Comsky, «Bernard of Cluny» en *New Catholic Encyclopedia*, vol. II, Washington, The Catholic University of America, 1967, pp. 338-9; M.-TH. Disdier, «Bernard de Morlaix» en *Dictionnaire d'histoire et géographie ecclésiastique*, vol. VIII, Paris, Letouzey et Ané Librairie, 1935, 699-700; G. de Valous, «Cluny» en *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique*, vol. XIII, Paris, Letouzey et Ané Librairie, 1956, 164-165.
 - 3.- Cf. G. Highet, *Juvenal. The Satirist*, Oxford, Oxford University Press, 1960³, p. 198 y *The Classical Tradition greek and roman influences on western literature*, London, Oxford University Press, 1951², pp.305-6; Ch. Witke, *Latin Satire. The Structure of Persuasion*, Leiden, E.J. Brill, 1970.
 - 4.- La obra completa fue editada por Thomas Wright en *The Anglo-latin satirical poets and epigrammatists of Twelfth Century*, London, 1872, (reimpr. 1964) vol.II, pp. 1-102. La última edición es la de H. C. Hoskier, *De contemptu mundi. A bitter satirical poem of 3000 lines upon the morals of the XIIth Century of Bernard of Morval*, London, Bernard Quaritch, 1929. Todas nuestras citas remiten a ésta última.

complementariamente, a tratar la pervivencia y evolución del género, al analizar los elementos que tiene en común nuestra obra con la sátira romana y al delimitar el campo de la sátira medieval a través del estudio de ésta obra.

Mas, antes de tratar estas cuestiones, quizá convendría que diéramos alguna breve noticia sobre el autor y su obra. De Bernardo de Morlas sólo sabemos con seguridad que fue monje de Cluny en los tiempos del abad Pedro el Venerable (1122-1156), a quien dedicó su *De contemptu mundi*⁵. Ni tan sólo está claro su sobrenombre. Los manuscritos dan tres variantes: *Morlacensis*, *Morvalensis* y *Morlanensis*. En estos gentilicios se ha intentado ver una referencia al lugar de nacimiento de Bernardo o su lugar de residencia anterior a su entrada en el monasterio. Así se han propuesto tres localidades más o menos hipotéticas: Morlaix (*Morlacensis*), Morval (*Morvalensis*) y Morlas (*Morlanensis*)⁶.

5.- «*Domino et patri suo Petro dignissimo abbati clunacensium fratrum Bernardus eorum frater...*» (ed. H. C. Hoskier, *op. cit.*, p. XXXV)

6.- La variante *Morlacensis* que lo hace originario de Morlaix en la Bretaña la encontramos mencionada en la obra de J. A. FABRICIUS (*Bibliotheca mediae et infimae latinitatis*, Padua, 1754, vol. I, 232-233, esp. 232): «*ex Morlaco Morlacensis Aremoricus...*». Esta propuesta la siguen Th. J. Shanahan («Bernard of Cluny» en *The Catholic Encyclopedia*, New York, Rappleton C., 1907, vol. II, 501-502), J. M. Neale (*The Rhythm of Bernard de Morlaix*, London, 1911*), M.-Th. Disdier (*op. cit.*, 699-700) y E. R. Curtius (*La littérature européenne et le Moyen Age latin* [trad. J. Bréjoux del original alemán *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*], Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 149).

Por otra parte H. C. Hoskier, en la introducción a su edición del *De contemptu mundi* (*op. cit.*, p. XV) afirma que hay que dar por buena la variante *Morvalensis* porque es la que él lee en el manuscrito más antiguo existente. Propone derivar este gentilicio de un hipotético Morval, en el departamento de Jura, pocas millas al este de Cluny, o bien, aceptando otra propuesta de J. A. Fabricius (*op. cit.*, vol. I, p. 232) - «*...sive ut in MSS Morvalensis (a patria valle Morienne)...*»- de «Maurienne», en el distrito de Dauphiné. Siguen a Hoskier en esta hipótesis R. C. Petry («Medieval Eschatology and social Responsibility in Bernard of Morval's *De contemptu mundi*», *Speculum*, XXIV, 1949, 207-217, esp. 207) y G. J. Engelhardt («The «*De contemptu mundi*» of Bernardus Morvalensis, Part One: A Study in Commonplace», *Mediaeval Studies*, XXII, 1960, 108-135, «The «*De contemptu mundi*» of Bernardus Morvalensis, Book Two: A Study in Commonplace», *Mediaeval Studies*, XXVI, 1964, 109-142 y «The «*De contemptu mundi*» of Bernardus Morvalensis, Book Three: A Study in Commonplace», *Mediaeval Studies*, XXIX, 1967, 243-272).

De entre las tres variantes la que ha tenido más éxito entre los estudiosos ha sido *Morlanensis*, o sea, originario de Morlas (Morlaas o Morlais), en los Pirineos, cerca de Puy-en-Béarn, opinión expresada por F. Clément («Bernard de Morlas» en *Histoire littéraire de la France*, XII, 1763, 236-243, esp. 237). Además C. D'Evelyn («A lost manuscript of the *De contemptu mundi*», *Speculum*, VI, 1931, 132-133), afirma que lee *Morlanensis* en el ms. Harley 4092 del Museo británico, fechado del s. XIII, que no ha sido examinado por Hoskier en su edición y que es más antiguo que el ms. en el que éste basa su hipótesis. Esta propuesta la secundan M. Manitius (*Geschichte der Lateinischen Literatur des Mittelalters*, Munich, 1931, vol.III, pp. 780-783), L. Bergeron («Bernard de Cluny» en *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique*, Paris, Beauchesne, vol. I, 1937, 1506-7), J. de Ghellinck (*op. cit.*, pp. 449-450), G. de Valous (*op. cit.*, 164-165), G. M. Dreves («Bernhardus Morlanensis. Mariale» en *Analecta hymnica medii aevii*, Leipzig, vol. L, 1907, 423-482, esp. 423-424), F. J. E. Raby (*op. cit. (Christian-Latin)*, p. 315) y H. Spitzmuller (*op. cit.*, pp. 1677-1678).

Ante las dificultades que conllevaba la aclaración del sobrenombre de Bernardo, y como lo único que sabemos seguro es que fue monje de Cluny, S. M. Jackson lo llamó *Cluniacensis* y A. Wilmart⁷ propuso olvidar el gentilicio que dan los manuscritos y seguir el ejemplo de Jackson. Y parece ser que esta última solución está teniendo éxito⁸.

Nosotros, por nuestra parte, lo llamamos Bernardo de Morlas, no tanto porque creamos que es ésta la hipótesis más aceptable, sino porque *Cluniacensis*, aunque reconocemos que es la más neutral, colleva muchas confusiones en una época en la que tantos monjes de Cluny se llamaban Bernardo. Y puestos a escoger entre las tres versiones que dan los manuscritos, hemos escogido la que la tradición estima más probable.

La obra más conocida y apreciada de Bernardo, el *De contemptu mundi*, está formada por 2.966 hexámetros *tripertiti dactylicí*⁹, es decir hexámetros cuantitativos «kata stíchon», compuestos todos ellos en cinco dáctilos y un espondeo y con rima interna disilábica de los dáctilos segundo y cuarto de cada verso y rima final, disilábica también, entre cada dos hexámetros. El poema está dividido en tres libros y va encabezado por un prefacio en prosa en forma epistolar dirigido a Pedro el Venerable. El prólogo de esta obra se puede fechar hacia el 1140, época de la estancia de Pedro el Venerable en Nogent, ya que a esta estancia hace referencia Bernardo en su prólogo¹⁰.

Por lo que se refiere al contenido de la obra, en el libro I el autor pasa revista a todos los temas propios de la literatura dedicada al menosprecio del mundo, poniendo especial atención en la idea de la proximidad del Juicio Final y del fin del mundo: así, anuncia la inminencia del Juicio Final, describe al Juez y la Jerusalén Celestial, increpa a los pecadores y evoca el infierno, expone la vanidad del mundo y del hombre, enumera los signos anunciadores del fin de los tiempos con la llegada del

-
- 7.- S.M. Jackson, *Source of «Jerusalem the Golden» Together with Other Pieces Attributed to Bernard of Cluny*, Chicago, University Press, 1910; A. Wilmart, «Grands poèmes inédits de Bernard le Clunisien», *Revue Bénédictine*, VL, 1933, 249-254, esp. 249.
- 8.- Así muchos estudiosos han optado o bien por consignar al lado de una de las tres variantes que dan los mss. este otro sobrenombre, como J. de Ghellinck (*op. cit.* pp. 449-450), F.J.E. RABY (*op. cit.* (*Christian-Latin*), pp. 315-319) y H. Spitzmuller (*op. cit.*, pp. 1677-1678) o bien seguir la solución radical y usar sólo *Cluniacensis*, como M. R. Lida de Malkiel («Perduración de la literatura antigua en Occidente», *Romance Philology*, V, 1951-52, p.125 n.1), K. Halvarson (*Bernardi Clunicensis Carmina de Trinitate et Fide Catholica, De Castitate Servanda, In Libros Regum, De Octo Vitiis*, Stockholm, Almqvist and Wiksell, 1963), R. Bultot («La doctrine du mépris du monde chez Bernard le Clunisien», *Le Moyen Age*, XIX, 1964, 179-204 y 355-376 y «La «Chartula» et l'enseignement du mépris du monde dans les écoles et les universités médiévales», *Studi Medievali*, III, 8, 1967, 787-834) y K. Giocarinis («Bernard of Cluny and the Antique», *Classica et Medievalia*, XXVII, 1966, 310-348, esp. 319).
- 9.- D. Norberg, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almqvist and Wiksell, 1958, p. 67.
- 10.- «*Ante hos enim dies cum essetis Nogenti...*» (ed. H. C. Hoskier, *op. cit.*, p. XXXVIII)

Anticristo como signo fundamental y acaba con una llamada final a la modificación de las costumbres por medio del menosprecio del mundo. En los libros II y III hace una crítica mordaz de los vicios de la sociedad contemporánea, sin olvidar ninguno y acometiendo contra todo el género humano, sin salvar a nadie. Así el libro II empieza con una evocación de la Edad de Oro ya desaparecida y sigue con una crítica a la humanidad, en la que reina el vicio, atacando las diferentes clases sociales o estamentos: acomete contra obispos, reyes, curas, clérigos, soldados, nobles, jueces, comerciantes, campesinos y contra el pontífice; ataca la lujuria, a la mujer y el matrimonio, el vino y la gula, a los falsos profetas, a los asesinos y a los hipócritas. En el libro III critica la incredulidad, a los adivinos, la astrología y la sodomía; describe la corrupción de la Iglesia atacando primero su gusto por la cultura pagana, después los vicios de los prelados, entre los que destacan la simonía y la gula, para acabar con una descripción de la decadencia de Roma caracterizada por la codicia, venalidad y corrupción; al final retorna al tema de la proximidad del Juicio Final y llama a la conversión mezclando crítica y plegaria.

Vemos, pues, que la invectiva contra la concepción moral de la sociedad ocupa dos de los tres libros que forman la obra y que esta crítica está en función de la idea del menosprecio del mundo que es el principio, el fundamento y la finalidad de la obra. En este mismo sentido, el propio autor nos presenta en el prefacio la materia de que tratará cada libro:

«Nec ab re est succinctè praelibare quam cui libro materiam indiderim. In primo namque de contemptu mundi disputatum est. In duobus subjectis tam materiei quam intentionis facies respondet. Quia et materia est mihi viciarum reprehensio, et a viciis revocare intentio»¹¹

Hay también una Glosa, que sigue al prefacio, y que ofrece la misma impresión:

«Materia est Christi adventus ad iudicium, gaudia sanctorum, penae reproborum et cetera. Intentio est persuadere contemptum mundi, utilitas quae mundi contempnere quae dei appetere. Ethicè supponitur quia de moribus agit instruendis. Exordium suum munit auctoritate iohannis apostoli sic dicentis: Filioli, novissima hora est, ubi captat benivolentiam legentis verba apostoli preferens suis. In principio ad terrorem agit de adventu iudicis, ubi reddit attentos. In descriptione celestis gaudii et in ceteris quae docet, reddit dociles»¹²

11.- «No es de poco interés examinar sucintamente qué tema he expuesto en cada libro. Así en el primero se trata del menosprecio del mundo. En los dos siguientes, un aspecto responde tanto al tema como a la finalidad, pues el tema es la reprehensión de los vicios y la finalidad clamar por el abandono de los vicios» (ed. H. C. Hoskier, *op. cit.*, p. XXXVIII).

12.- «El tema es la llegada de Cristo al Juicio, los gozos de los santos, los castigos de los malvados, etc. La finalidad es persuadir al menosprecio del mundo, la utilidad que conlleva menospreciar el mundo y buscar a Dios. Se relaciona con la ética porque se ocupa de la instrucción de las costumbres. Su exordio se fortalece con la autoridad del apóstol Juan quien dice así: «Hijos míos, es la hora última», con lo cual capta la benevolencia del lector al preferir las palabras del apóstol a las suyas propias. Al principio se ocupa de la llegada del Juez de forma terrorífica, con lo que los vuelve atentos. En la descripción del gozo celestial y en las otras cosas que muestra, los vuelve dóciles» (ed. H. C. Hoskier, *op. cit.*, p. XXXIX).

El tema es, como leemos en el prefacio y la glosa, la conversión arrepentida del amor al mundo al amor a Dios. Este tipo de obras, las obras dedicadas al menosprecio del mundo, se desarrolla alrededor de tres lugares comunes:

- la miseria o vanidad de la condición humana - *mala poenae* - es decir, los males que el hombre sufre;
- la iniquidad - *mala culpae* - es decir, los males que el hombre hace;
- la muerte final.

En este orden los encontramos en el *De contemptu mundi* o *De miseria humane conditionis* de Inocencio III¹³. Bernardo empieza al revés: en el libro I desarrolla el tema de la muerte final y en los libros II y III los de la miseria e iniquidad.

El primer verso del poema es sintomático en cuanto a los temas a tratar, su orden y su finalidad:

«Hora novissima, tempora pessima sunt, vigilemus»

Ahora bien Bernardo, en su intento de que el lector abandone el mundo y se retire a la vida contemplativa, pone tal énfasis en la vanidad del mundo y en la maldad del hombre que la obra ha sido calificada de satírica.

Pero, ¿hasta qué punto podemos decir que nos hallamos ante una sátira? Para responder a esta pregunta se precisa, ante todo, ver si en el *De contemptu mundi* se encuentra algún elemento que nos permita descubrir la opinión del autor con respecto a la inclusión de su obra en el mencionado género; estos elementos serían por ejemplo¹⁴:

- una declaración abierta de propósitos o
- una alusión a satiristas más antiguos.

Y ciertamente no existe en Bernardo una declaración abierta del propósito de escribir una sátira. Se propone, como hemos visto en las citas de su prefacio, escribir una obra edificante sobre el menosprecio del mundo. Con todo, tres veces menciona Bernardo la palabra sátira en su obra: en primer lugar, en el prefacio, en el que, cuando cita sus precedentes en el uso de los hexámetros *tripertiti dactyllici* se refiere a una obra de Wilcharde de Lyon, de la que no da el título, y la denomina sátira¹⁵,

13.- Cf. G. J. Engelhardt, «The «De contemptu mundi» of Bernardus Morvalensis, Part One: A Study in Commonplace», *Mediaeval Studies* XXII, 1960, 110-111.

14.- Los elementos que aquí se analizan son dos de las pruebas que Gilbert Highet en su obra *The Anatomy of Satire*, (Princeton, 1962), presenta para clasificar una obra dentro del género satírico. Noticia extraída de John Ferguson, *Juvenal. The Satires*, New York, St. Martin's Press, 1984², p. X.

y más adelante en el libro II dos veces (vv. 130 y 133) usa la palabra sátira, esta vez refiriéndose a su obra:

*Stant mala, jus latet, hinc satirae patet area lata.
Parce modestia multa sequentia sunt inhonesta,
Cura tamen mea facta vetat rea suadet honesta.
Da veniam precor; hic satiram sequor, hic mala sperne.*¹⁶

La primera vez, al referirse a la obra de Wilcharo de Lyon, usa la palabra sátira en su significado de género literario, pero en las otras dos ocasiones no es necesario entender que Bernardo tiene el propósito de inscribir su obra dentro del género literario satírico. La palabra sátira puede muy bien ser aquí un sinónimo de «crítica», de «ataque». Es significativo que no hable de sátira en el prefacio de la obra y que, en un poema tan extenso, sólo mencione la palabra dos veces, y en dos lugares muy cercanos.

Por otra parte, en otro pasaje del mismo libro II (vv. 805-810) encontramos una alusión a los satiristas romanos:

*Flaccus Horatius, et Cato, Persius et Juvenalis:
Quid facerent, rogo, si foret his modo vita sodalis?
Temporis istius acta Lucilius ille stuperet,
Et sua prospera sanctaque tempora non reticeret.
Diceret optima, quae fore pessima tempora dixit;
Scriberet aurea quae nigra quae rea quae mala scripsit.*¹⁷

Tampoco esta vez es necesario pensar que Bernardo se sienta seguidor de los satiristas romanos, cita a estos escritores por su calidad de *castigatores vitiorum*, como golpe de efecto para subrayar la

-
- 15.- «*Wilhardus vero plus minus triginta in sua illa contra quosdam satyra.*» (ed. H. C. Hoskier, *op. cit.*, p. XXXVIII). La sátira de Wilcharo de Lyon aquí citada parece ser la *De Romana avaricia* editada por Flacius en *Varia poemata de corrupto Ecclesiae statu*, Bâle, 1557 y mencionada en H. Böhmer, «Der sogenannte Serlo von Bayeux und die ihm zugeschrieben Gedichte», *Neves Archiv*, 22, 1897, 713. Cf. también E. Schroeder, «Ein niederrheinischer «Contemptus mundi» und seine Quelle», *Nachrichten von der Gessellsch. d. Wiss. zu Göttingen*, 1910, 339, n.2; B. Haureau, *Notices et extraits de quelques manuscrits*, V, 230.
- 16.- «Se mantienen los males, la justicia se esconde, por esto se extiende un amplio campo para la sátira. Abstente, moderación, siguen muchas deshonestidades. Mi preocupación, no obstante, impide hechos culpables, aconseja hechos honestos. Dame la gracia, te lo suplico; aquí la sátira sigo, aquí los males desprecio.» (II, 130-133).
- 17.- «Horacio Flaco, y Catón, Persio y Juvenal, ¿qué harían, pregunto, si fuera esta vida compañera suya? Ante los actos de este tiempo Lucilio quedaría estupefacto, y no dejaría de calificar de prósperos y santos sus tiempos. Diría que son óptimos, los que dijo que fueron pésimos tiempos; escribiría que son áureos, los que escribió que eran negros, culpables, malos.» (II, 805-810).

corrupción de su sociedad, lo cual queda patente por la inclusión entre éstos de Catón. Por tanto, el primer tipo de elementos estudiado no nos ofrece prueba alguna para pensar que el autor considere su obra dentro del género satírico.

Analicemos, en segundo lugar, qué elementos tiene en común el *De contemptu mundi* con la sátira romana. Si definimos la sátira romana¹⁸ -excluyendo la sátira menipea que no es el tipo de sátira que aquí nos interesa- como una pieza continuada en verso, de considerable extensión, con gran variedad de estilo y temática pero generalmente caracterizada por la invectiva, el uso libre del lenguaje conversacional, la intrusión frecuente de la personalidad de su autor, la predilección por el ingenio, el humor y la ironía, gran intensidad y concreción en la descripción, tono improvisado, temas tópicos, e intención general de mejorar la sociedad exponiendo sus vicios y locuras, de instruir una audiencia en una serie de tópicos ético-filosóficos a la manera horaciana del *ridentem dicere uerum*¹⁹, o sea, decir la verdad mofándose, resultará que nuestra obra con la definición de la sátira romana observa algunas coincidencias (es un poema escrito en hexámetros, su lenguaje es enérgico y existe la intención de instruir una audiencia en una serie de tópicos en este caso no ético-filosóficos sino moral-religiosos) pero también serias divergencias: no se trata de un conjunto de piezas más o menos largas, sino de una obra de excesiva extensión y dividida en libros; el lenguaje es enérgico aunque demasiado retórico para poder ser calificado de conversacional; el estilo y el tema no son, en absoluto, variados, aunque sí los asuntos tratados que son tópicos en los satiristas. Aunque la descripción es intensa, no hay el color de la vida en ellas, así como tampoco hay intrusión de la personalidad del autor. En cuanto a la intención de Bernardo, ya hemos visto que es la de alejar del mal al pueblo de Dios, pero no podemos hablar del uso del humor, el *ridentem dicere uerum* no se adecúa a esta obra pues Bernardo se toma su obra muy seriamente, su intención no es, en modo alguno mofarse de algo o alguien, tiene finalidades más elevadas, el suyo es un acto de apostolado²⁰.

En conclusión, aunque entendamos que los géneros evolucionan y perviven y que dentro del género satírico se pueden producir modificaciones que habría que explicar por los cambios en el contexto cultural y religioso, y los consiguientes cambios en las concepciones intelectuales y estéticas, y que, de esta forma, algunas de las características propias de la sátira romana se pueden perder, después de constatar que son poco significativos los elementos existentes en el *De contemptu mundi* para pensar

18.- La definición se basa sobre todo en la que encontramos en G. Highet, *op. cit.* (*Classical Tradition*), p. 305.

19.- HOR., *Sermones*, I, 1, 24

20.- No estamos de acuerdo con la afirmación de A. Wilmart (*op. cit.*, p. 250): «Au surplus, ces féconds poètes des XI^e et XII^e siècles, Marbode, Hildebert, Baudri, pour ne rappeler que les plus grands noms à côté de notre Bernard, songeaient sans doute, en écrivant des vers, à se divertir avec élégance et à divertir de même leurs correspondants, plutôt qu'à toute autre chose»

que Bernardo inscribe su obra dentro del género satírico y aunque la obra de Bernardo conserva alguno de los caracteres fundamentales de la sátira, como son la invectiva apasionada, el lenguaje enérgico y un fondo ético-filosófico que aquí se convierte en fondo moral-religioso, creemos nosotros que éstas no son pruebas suficientes para situar el *De contemptu mundi* dentro del género satírico, pues la variedad temática y de estilo y la mofa como instrumento de persuasión son rasgos básicos del género satírico. Nos encontramos ante una obra de finalidad moral-religiosa que se sirve de la invectiva retórica como elemento de persuasión, pero no ante una sátira.

Mercè PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA

LA INCIDENCIA DEL CLASICISMO EN LA LITERATURA ARTÍSTICA DEL SIGLO XVI

Uno de los campos más inexplorados de la poética del siglo XVI, salvo honrosas excepciones¹, es el constituido por la denominada literatura artística². Este subgénero literario contribuyó decisivamente a desbrozar y facilitar el conocimiento de un pasado clásico interesado en efectuar una reflexión centrada en el ámbito de la experiencia estética. La obra de Plinio el Viejo, entre otras, y en concreto el recurrido libro XXXV de su enciclopédica *Historia Natural* actuó de acicate para catalizar los deseos de la tratadística del período renacentista. En el mencionado libro, los autores modernos encontraban el eslabón perdido de la cadena de la evolución artística. El repertorio de reflexiones, noticias y anécdotas, contenido en la obra, evocaba un pasado artístico, caracterizado por un notable esplendor, en el que el protagonismo recaía por entero en los principales intérpretes de este progreso evolutivo, los artistas. La recuperación de la fórmula pliniana: *certamen artis et naturae*, posibilitaba la creencia de que el evolucionismo artístico respondía a la superación del conflicto dialéctico

-
- 1.- La *Historia de las Ideas Estéticas en España*, obra escrita por Menéndez Pelayo, a pesar de algunas incorrecciones históricas, constituye el primer intento de profundizar en el estudio y en la comprensión de todo este campo literario. El esfuerzo desarrollado por el eminente historiador ha asentado las bases metodológicas de algunos de los posteriores estudios. Con su riguroso tratamiento y percepción intuitiva, Menéndez Pelayo nos ha movido a muchos de nosotros a interesarnos por una temática casi arrinconada.
 - 2.- Me refiero al término acuñado por Schlosser y utilizado para referirse a todo el conjunto de piezas literarias, que de una forma directa o indirecta aluden a la temática artística.

establecido entre el hombre y la naturaleza³. El tópico del inventor, presente en la obra de Plinio, iba acompañado de la sustitución de los artífices de estas transformaciones, antaño protagonizadas por dioses y héroes, por hombres. Esta liturgia del modelo laudatorio o panegírico de las artes respondía a una tópica estereotipada, perfectamente identificable en sus principales postulados⁴:

1. Inventores humanos y divinos del arte.
2. Utilidad moral y política del mismo.
3. El conocimiento enciclopédico y la filosofía como presupuestos del arte, y finalmente
4. El catálogo de héroes.

Conocido es el afán y la inquietud, mostrado por el pensamiento humanista, en buscar las raíces de sus procedimientos expresivos en la antigüedad clásica. Las obras de los escritores antiguos ejercen un efecto de atracción, traducido en la formulación de determinados modelos literarios. El principio de autoridad fundamenta y condiciona la visión que de la propia realidad existencial tiene el autor contemporáneo. Este último somete su quehacer literario a la fijación de un determinado modelo estilístico, en función del género literario escogido o del tema objeto de su disertación. La primacía del modelo elegido, basándose en el principio axiomático de la "*imitatio*", deviene la mejor forma de tributar el debido respeto a la autoridad clásica.

En el ámbito de la literatura artística la presencia clásica, acostumbra a encontrar su modelo emblemático en el marco del "*Tractatus*". La elección de este modelo permite articular un discurso erudito, perfectamente estructurado en su forma interna y que responda a la necesidad de mantener un cierto rigor en la exposición de la materia abordada, que proporcione credibilidad en el instante de la recepción. La lógica discursiva encuentra un medio eficaz para ordenar sus argumentaciones, actuando, simultáneamente, de receptáculo ejemplarizante del carácter que el autor desea imprimir al texto literario. La adopción de este recurso formal responde a dos motivaciones: La primera encuentra acomodo en la propia naturaleza del ideario humanista. La segunda presenta un componente histórico, consecuencia de la situación y de las condiciones a las que se ven sometidos los artistas de la época. La necesidad de legitimizar las diferentes prácticas artísticas deviene el epicentro argumental de la mayoría de estos tratados. Los diferentes autores, un gran número de ellos emparentados directamente con la actividad plástica, pretenden reivindicar la importancia del fenómeno artístico, parangonándolo, por sus virtudes, con las disciplinas conocidas bajo el nombre de artes liberales⁵.

Retomando nuestras iniciales proposiciones podemos convenir en conceder una gran importancia a la mencionada obra de Plinio. El contenido de su libro XXXV apuntala algunas de las razones, de orden histórico, que justifican plenamente la vigencia de su obra. La sublimación de las condiciones

3.- Véase Plinio, *Historia Natural*, XXI, 4.

4.- Véase E. R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina* (2 vols.), México, 1955. En concreto el volumen primero, p. 757 ss.

5.- El tema de la disputa existente entre artes viles o manuales y artes nobles o liberales ha sido analizado por Julián Gállego en su obra *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1976.

de vida, en las que se desenvolvía la actividad artística, nutría doctrinal y argumentalmente el ejercicio literario de los tratadistas hispanos. Estos se hacían eco del efecto de resonancia, destinado a incidir en las aletargadas conciencias de los artistas; en un momento histórico en el que la situación de estos últimos estaba regularizada por los mecanismos y principios constitutivos de la actividad gremial.

La fuente literaria escogida era esgrimida con la intención de reforzar los efectos ocasionados por el seguimiento fiel a la doctrina del principio de supremacía de la autoridad clásica. El conocimiento y familiaridad con las fuentes clásicas deviene uno de los principios fundamentales sobre los que se asienta la episteme del humanismo clásico. La creación literaria desplegada por alguno de estos humanistas hispanos, ejemplificada en las carismáticas figuras de Arias Montano y de Pedro de Valencia, acostumbra a caracterizarse por una actitud reverencial hacia una cultura en la que confían encontrar respuestas que satisfagan su afán de conocimiento. El procedimiento textual, acompañado de un estudio filológico de las lenguas clásicas, les permite penetrar en el interior de un universo cifrado en el que la palabra se reviste de una variedad polisémica y ejerce de causa motriz, al equipararse la organización del discurso con la superación del caos y la posterior creación de un orden universal⁶. La confianza depositada en el método textual, basado en el despliegue de una exuberancia retórica y erudita, se justifica por la importancia que estos autores conceden a la virginidad del texto, una vez ha sido depurado del farragoso comentario escolástico.

La recuperación de este extraordinario bagaje cultural ha sido valorado y reconocido como uno de los mayores logros alcanzados por el pensamiento humanista. En el marco de la teoría artística esta recuperación tendió a limitarse a las fuentes de procedencia latina, en detrimento de las griegas. La cultura artística, a nivel de la experiencia literaria, encontró su razón de ser, entre otras, en la obra de Plinio. Al evocar la figura y la obra de Plinio, los autores coetáneos nos hacían partícipes de su propia concepción del fenómeno histórico. El texto de Plinio era un instrumento eficaz, porque en él se presentaba una visión idealizada del universo artístico y con sus relatos fantásticos y literarios, contribuía a dignificar la función social del arte. La visión idealizada, expuesta por Plinio, se amoldaba perfectamente a la propia concepción histórica del período renacentista. La historia, a grandes trazos, tenía como principal finalidad la de resultar ejemplar y edificante, llevando a feliz término el precepto de Cicerón contenido en su famosa fórmula, "*lux veritatis, magistra vitae o vita memoriae*"⁷.

Para todos estos autores la historia era un medio adecuado para dulcificar el pasado, recubriéndolo de un barniz fantástico y retórico con el propósito de ejemplificar otro de los grandes preceptos horacianos, el contenido en la famosa fórmula del *delectare et prodesse*.

Este clasicismo retórico encontró diferentes formulaciones a lo largo del siglo XVI. En un primer estadio, el representado por la obra de Felipe de Guevara, asistimos a un proceso de asimilación literal del espíritu dialéctico incorporado por Plinio. Este autor considera a los artistas antiguos, los glosados por Plinio, como muy superiores a sus propios contemporáneos. En esta dirección pueden

6.- Véase M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, Barcelona, 1985.

7.- Véase M. T. Cicerón, *De oratore*, II, 9, 36.

resultar reveladoras las afirmaciones realizadas por Guevara y contenidas en un pasaje de su *Comentarios de la Pintura*, cuando afirma que: "[...] Confiendo pues las cosas de los antiguos en lo que toca a materia de Pintura y Escultura con las de nuestros tiempos, no me parece será demasiado atrevimiento creer que los Pintores de nuestros tiempos, excepto pocos, no estudian ni labran con aquel cuidado y diligencia sus obras, como los antiguos las trabajaron porque es de creer que si por muchos fuese el día de hoy imitada la naturaleza con aquella perfección y excelencia que los antiguos la imitaron, que sus obras arrebatarían en estupor grande y admiración nuestros juicios y entendimientos, y nos detendrían suspensos y abobados; como vemos que los juicios e ingenios de los Romanos y Griegos en esta parte lo estuvieron"⁸.

La aparición en escena de la figura de Pablo de Céspedes representará un cambio significativo en la forma de contemplar el fenómeno de la tradición clásica. Uno de los principales exponentes de esta nueva forma de proceder lo constituye una de sus obras, y más concretamente su conocido *Discurso de la Comparación*⁹. En esta inacabada obra encontramos algunos de los signos externos que acompañan el ejercicio literario de Céspedes. Uno de los aspectos más sobresalientes del citado opúsculo consiste en la rigurosa crítica a la que Céspedes somete el recurrido libro XXXV de la Historia Natural, a pesar de que, paradójicamente, muestra una inequívoca actitud reverencial hacia la obra de Plinio. Esta devoción es expresada por el autor en estos términos: "[...] Con todo que vamos, aunque con la relación de Plinio, á quien yo doy crédito en todo por ser particular y acertada, que no parece ser escrita por autor diligente y de cuidado, pero tan exacta como de pintor, que alcanzaba lo muy primo y dificultoso de esta arte."¹⁰ En manos de Céspedes la obra del autor latino deviene un instrumento eficaz para desplegar, adecuadamente, los instrumentos del método dialéctico con la intención de parangonar la experiencia literaria, personificada por la tradición clásica, con la experiencia visual atesorada por el propio autor. El conocimiento de un presente histórico marcado por la existencia, en el marco artístico, de una dinámica positiva, permite a Céspedes efectuar una inequívoca aseveración: la de testimoniar la superioridad de los artistas modernos sobre los antiguos. Ahora bien, semejantes afirmaciones no deben interpretarse como un intento, por parte del autor, de cuestionar el influjo ejercido por la tradición clásica. Ésta sigue cumpliendo una función destacadísima en la obra de Céspedes. Lo que Céspedes cuestiona no es tanto el principio de autoridad clásica, como el contenido que esta verdad apodíptica adquiere en cada situación. El clasicismo de Céspedes, a diferencia de otros

8.- Véase F. de Guevara, *Comentarios de la Pintura*, Edición a cargo de Rafael Benet, Barcelona, 1948, pp. 354 y 355.

9.- Sobre la obra de Céspedes véase nuestro propio estudio traducido en tesis de licenciatura. F. Quílez, *Estudio y Edición anotada de la Obra de Pablo Céspedes: Discurso de la Comparación (1604)*, Bellaterra, 1988.

10.- Para la realización de nuestro estudio nos hemos basado en la reproducción realizada en su día por Ceán Bermúdez. Los manuscritos originales de los escritos de Céspedes fueron hallados en la ciudad de Córdoba por el pintor Juan de Alfaro. Los textos atribuidos a Céspedes aparecieron publicados en el volumen quinto del *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800. La cita de Céspedes ha sido entresacada de las páginas 276 y 277 del volumen quinto.

autores, no se reduce a efectuar una transcripción literal de las fuentes literarias. Éstas se ven sometidas a un proceso de revisionismo crítico y de una interpretación coincidente con la utilización de uno de sus principales axiomas de actuación; aquél que presupone la superior entidad del sentido visual, en detrimento del texto literario. Esta forma de interpretar la realidad fenoménica, en este caso la plástica, basada en la experiencia subjetiva, entra en contradicción con una forma secular, eterna y ahistórica de aperebirla. La percepción visual, la implicación del individuo como intérprete de una determinada experiencia estética, forman parte de un entramado de facultades encaminadas a la formulación de un criterio universal que facilite el acto de enjuiciar el proceso de creación artística. En opinión de Céspedes uno de los aspectos más censurables de la obra de Plinio, deriva de la ligereza mostrada por el autor latino, consistente en efectuar afirmaciones sin que medie una solidez argumental. En un fragmento de otra de sus obras, insiste en achacar este mismo defecto a otro autor latino, en concreto Vitruvio, al sostener el siguiente juicio de valor: "[...] y perdóneme Vitruvio, que estos fueron los principios del orden corintio, y no los que él trae de cosas, á mi parecer ridículas."¹¹

Con objeto de paliar algunos de los efectos causados por esta "incontinencia verbal", Céspedes estimula la creación de un paradigma universal que regule el funcionamiento y el ejercicio de la crítica artística. Ésta última únicamente puede ser ejercida por aquellos autores capaces de fundamentar su discurso sobre bases enraizadas en la erudición. De esta forma Céspedes cae atrapado en la trampa de su propia dialéctica: por un lado, incapaz de renunciar a los fundamentos de su propia formación cultural, recubre todo su discurso literario de un proceder clasicista; pero por otro lado intuye, sin llegar a efectuar una formulación metodológica, que el verdadero juicio artístico debe estar sometido al principio de la experiencia empírica. El pensamiento erudito, cauce a través del cual se canalizaban las inquietudes intelectuales de Céspedes, fundamentaba su existencia en la creencia de que únicamente el reconocimiento de los parámetros cognoscitivos facilitaba el proceso de acercamiento al núcleo del saber. Únicamente aquello que era reconocido podía, en última instancia ser conocido.

El recuerdo, transmitido por la palabra escrita, y el presente, reconocido por la imagen visual, se descubren como dos realidades contrapuestas que traducen adecuadamente el sentir y el ser de dos tradiciones históricas, diferenciadas por dos signos culturales distintos: imagen literaria e imagen pictórica. El ahora, signo histórico de la temporalidad, tiene tanta o mayor importancia que el ayer, al constituir la manifestación de un presente capacitado para emitir con mayor certeza, la proporcionada por la presencia del objeto juzgado, juicios de valor.

Toda la obra de Céspedes aparece imbuida de muchas de las ideas presentes en la obra de Plinio; empezando por su coincidencia en considerar la teoría de la imitación natural como un instrumento de valoración artística, que permite comprobar el progreso experimentado por la pintura¹².

11.- Véase P. de Céspedes, *Discurso sobre el Templo de Salomón*, cit. en Ceán Bermúdez, *op. cit.*, vol. V, p. 318.

12.- En esta misma línea de interpretación se enmarca un brillante estudio de Giovanni Becatti acerca de los paralelismos existentes entre las obras de Vasari y Plinio. Véase G. Becatti, "Plinio e Vasari", en *Studi di Storia dell'Arte in Onore de*

El conjunto de la obra literaria de Céspedes refleja la importancia concedida, por el autor, al modelo retórico de inspiración clásica, constituyendo un testimonio directo y eficaz de la naturaleza de su formación académica. La estructura compositiva del *Discurso de la Comparación* permanece fiel al seguimiento de los principios doctrinarios expuestos por los grandes maestros de la oratoria de su época. Céspedes se descubre como un alumno aventajado de algunos de estos autores, al poseer un conocimiento directo de los tratados de retórica por ellos escritos. La biblioteca de Céspedes¹³ recoge algunas de las piezas más célebres del arte oratoria del momento. Entre los autores por él conocidos cabe mencionar el nombre de su gran maestro Arias Montano, autor de una obra de este género, editada el año 1569 y conocida con el nombre de: *Rhetoricorum libri IIII*. La gama de autores de obras retóricas conocidos por Céspedes se amplía con los nombres de Bartolomé Bravo, Diego de Estella o Martín de Roa. En este sentido no podemos olvidar que la obra de Céspedes utiliza, como columna vertebral de su demostración, el método comparativo de ascendencia retórica. Las *Vidas Paralelas* de Plutarco es la obra que mejor define el uso que los autores clásicos hicieron de este modelo sincrítico, consistente, a grandes rasgos, en confrontar valores contrapuestos, empleando desarrollos antitéticos. Este procedimiento discursivo tiene su expresión más directa en la utilización de la obra de Plinio como eje vertebrador de toda la narración. La inclusión de pasajes extraídos literalmente de su libro XXXV contribuyen a estructurar la "*dispositio*" de toda la obra, garantizando de esta forma la incorporación de otro de los elementos inherentes a la retórica discursiva, nos referimos a la refutación de la afirmaciones contrarias, conocido con la voz clásica de "*refutatio*". La aparición discontinua y fragmentaria de diversos pasajes, entresacados de la obra de Plinio, permite a Céspedes efectuar una paráfrasis exegética o un preámbulo autorizado a los pintores de su época. El criterio de selección por él utilizado únicamente incluye aquellos pasajes en los que existe una alusión directa a los protagonistas del pasado artístico. La exposición termina por centrarse en uno de los postulados que configuran el modelo panegírico; el que hemos venido en denominar como *Catálogo de héroes*. El repertorio de artistas clásicos, citados por Plinio, le sirve de pretexto para ejemplificar los principios constitutivos de la práctica pictórica. la mayor parte de este listado reproduce los pasajes que Plinio dedica a enumerar los pintores más célebres de su tiempo. Los mencionados pasajes comprenden desde el 53 al 147 de su libro XXXV. No en vano, este libro está consagrado al estudio de la materia pictórica; articulándose a partir de los criterios establecidos por el modelo laudatorio de las artes. A diferencia de los otros libros -34 y 36- asimismo dedicados a las disciplinas artísticas; el libro 35 se nos descubre como el más fiel exponente de la utilización de este método compositivo, porque en él encontramos ejemplarizados todos los elementos constitutivos de este procedimiento literario.

Valerio Mariani, Nápoles, 1971, pp. 173-182. En este estudio Becatti observa una proyección de las categorías plinianas en el desarrollo de la obra de Vasari, tales como las de *ingenium, studium, facilitas, maiestas, diligentia, inventio, subtilitas y venustas*.

13.- Véase R. Ramírez Arellano, "Artistas exhumados: Pablo de Céspedes, pintor, escultor, arquitecto, literario insigne y músico?", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. 12 (1904), pp. 34-41.

La presencia de todos estos lugares comunes refuerza nuestra percepción de la obra de Céspedes como una pieza erudita que pretende ajustarse a un modelo normativo de composición literaria. Este modelo literario se sitúa a medio camino entre el Discurso clásico, tal y como era concebido, entre otros autores, por Cicerón¹⁴ y la Epístola, que ocupaba un lugar privilegiado en la ejercitación del "*ars dictaminis*". El Discurso en su acepción clásica había sido heredado del período medieval con el añadido de la fórmula introducida en el "*ars dictaminis*" y por tanto los modelos clásicos eran aprendidos después de pasar por el tamiz de la doctrina eclesiástica. La diferencia existente entre ambos procedimientos se reducía a la inexistencia de la "*Salutatio*" en el primer caso, a diferencia del segundo en el que esta parte antecedía al posterior desarrollo discursivo. La obra de Céspedes contiene esta variante, introducida en época medieval, ya que va destinada a responder los requerimientos expresados por Pedro de Valencia. En una carta enviada a Céspedes y fechada a finales de agosto de 1604, el erudito extremeño insiste en considerar a Céspedes como la persona más indicada para llevar a término la empresa de creación de la obra. En estos términos se expresa Valencia: "Vea V. M. sin pasión (que también es pasión la vergüenza viciosa i la ironía) que no ai otro que pueda hazer esse discurso sino V. M."¹⁵. La existencia de una fluida correspondencia entre ambos humanistas nos permite especular sobre la posibilidad de que la obra de Céspedes pudo formar parte de esta relación epistolar, constituyendo de este modo una más de las numerosas cartas intercambiadas por ambos ilustres personajes.

Así pues, podemos concluir enfatizando el hecho, ya apuntado, de la existencia entre ambos pensadores de una estrecha colaboración, que tuvo como escenario la práctica y ejercitación de un uso, muy extendido entre los pensadores de la época, y consistente en establecer canales de intercambio conteniendo opiniones y consultas mutuas acerca de las más diversas cuestiones, con el propósito de satisfacer la vanidad discursiva, sin que ello suponga un descrédito del interés por ensanchar el campo del propio conocimiento y más si pensamos que la temática artística iba, poco a poco, consolidándose como uno de los campos elegidos para desplegar semejante bagaje de erudición, escenario al que el

14.- Véase M. T. Cicerón, *De oratore*, libro I, p. 5.

15.- En otro fragmento de esta misma carta, Valencia se expresaba en estos términos: "El pedir yo a V. M. con tantas veras y encarescimiento que acabe el discurso de la comparación de la antigua i moderna pintura i escultura no es lisonja, ni me engaña la affición a dessearlo". Ambos pasajes han sido extraídos de la correspondencia de Pedro de Valencia, dirigida a Pablo de Céspedes y publicada en su día. Véase J. Martínez Ruiz, "Cartas inéditas de Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes", en *Boletín de la Real Academia Española*, t. LIX, año 1979, pp. 389-397.

propio Céspedes era llamado a comparecer por una de las figuras más representativas e importantes de la época¹⁶.

Únicamente nos resta por abordar un aspecto importante del ideario de Pablo de Céspedes y que subyace en la expresión de este pensamiento. Nos referimos a la adopción de una determinada tipología creativa, que reviste su quehacer literario de un cierto doctrinarismo, caracterizado por su deseo de conciliar una concepción cristiana del Universo, con una cultura clásica, que a pesar de formar parte de un único patrimonio espiritual, incluye elementos paganizantes. Esta filosofía existencial tiende a adoptar una formulación ecléctica en la expresión de la metodología utilizada en cada ocasión. Un modelo paradigmático de esta forma de actuación nos lo proporciona una de sus obras, en concreto su conocido *Discurso sobre el Templo de Salomón*. En él encontramos entremezcladas fuentes literarias, que si bien responden al deseo de satisfacer una visión teológica del Arte, provienen de diferentes tradiciones culturales. Éstas últimas suelen reducirse a dos únicas: una primera y la principal, la cristiana; y una segunda, personificada por la Antigüedad clásica, casi siempre la latina. En el caso de la obra comentada, podemos identificar fragmentos bíblicos, tales como Crónicas, Reyes, Ezequiel; y también alusiones a obras de autores clásicos, como es el caso de: Flavio Josefo y su *Antiquitatum Judaicarum*. Estrabón y su *Geographika*, Pausanias con su *Descriptio Graeciae*, y otros.

Francisco Miguel QUÍLEZ CORELLA
Universidad Autónoma de Barcelona

16.- Seguimos sin disponer de una verdadera monografía que aborde con la suficiente profundidad la compleja y versátil personalidad del erudito extremeño. Uno de los primeros autores en iniciar una nueva línea de investigación sobre el tema fue Serrano y Sanz en un clásico estudio aparecido a finales de la pasada centuria. Véase M. Serrano y Sanz, "Pedro de Valencia. Estudio biográfico y crítico", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. III, 1899. Una aportación más reciente ha venido de la mano del estudio realizado por Oroz sobre una de las obras atribuidas a Valencia. En esta obra encontramos una actualizada revisión de toda la bibliografía referida a Pedro de Valencia. Véase Pedro de Valencia, *Académica*, ed. de J. Oroz, Badajoz, 1987. Valencia debe ser considerado como una figura muy influyente en el marco cultural de principios del siglo XVII, al ser una personalidad cercana a centros de poder decisivos. No podemos olvidar su nombramiento el año 1607 como "cronista del reyno" del monarca Felipe III. Véase B. Rekers, *Arias Montano*, Madrid, 1973, p. 166.

APUNTAMIENTOS PARA EL ESTUDIO DE LAS *RETÓRICAS* DE ALFONSO GARCÍA MATAMOROS

La figura de Alfonso García Matamoros ocupa un lugar indiscutible en la historia del Humanismo español gracias a su *Pro adserenda Hispanorum eruditione narratio apologetica*, la cual, publicada en 1553, debió de ser bien acogida por cuanto Rodrigo Caro, quien por otra parte se consideraba orgullosamente pariente suyo, le dedica un epigrama en que lo ensalza por ser quien ha defendido a los doctos íberos¹.

En la misma línea se muestra Cerdá y Rico en su comentario introductorio a las *Obras Completas* del humanista andaluz, pues tiene especiales palabras de elogio para la *Apología*².

Con estos precedentes, y después de quedar su fama adormecida durante más de un siglo, la primera edición moderna que merece Matamoros no es otra que la del *Pro adserenda* a cargo de López de Toro en 1943. Desde entonces hasta ahora ninguna otra obra de este autor ha visto la luz, pasados cerca de cincuenta años.

No es de sorprender el relativo interés que ha mantenido una obra como el *Pro adserenda*, si tenemos en cuenta, aparte de los evidentes méritos intrínsecos, lo atractiva que ha debido de resultar en todo momento como apoyo de un patriotismo cultural de fundamentos un tanto resbaladizos.

No obstante, llama la atención que precisamente la faceta más importante de la producción de Matamoros permanezca hasta ahora preterida. No hay más que hojear el catálogo bibliográfico que

1.- García Matamoros, *Pro adserenda Hispanorum eruditione*. Ed. López de Toro. Madrid, 1943. p. 32.

2.- Cf. *Commentarius ap. Alfonsi Garsiae Matamori Hispalensis et Rhetoris Primarii Complutensis Opera Omnia*. Matriti. 1769.

ofrece el propio López de Toro en su valiosa introducción, para ver que la gran mayoría de ediciones de Matamoros corresponde a sus tratados de Retórica.

Alfonso García Matamoros fue ante todo un maestro de Retórica que profesó en Játiva y Valencia hasta alcanzar la Cátedra de prima en Alcalá. Su condición de pedagogo, que estuvo siempre por encima de la de tratadista, quedó bien sentada desde la publicación de los *Scholia* a la *Gramática* de Nebrija; todo un libro de texto para complacer, según él mismo declara, a las peticiones de sus alumnos de Játiva³.

Y precisamente como reflejo de su experiencia académica van a ir saliendo de su pluma hasta tres tratados sobre Retórica: *De ratione dicendi libri duo*, *De tribus dicendi generibus siue de recta informandi styli ratione commentarius* y *De methodo concionandi*.

Los estudios que han merecido estas tres obras adolecen de un cierto carácter de reseña, inevitable, por otra parte, dado que suele tratarse de manuales de tipo general o introductorio (caso de las obras de J. Rico Verdú y A. Martí)⁴, o bien extensos estudios como la *Historia de las Ideas Estéticas* de Menéndez Pelayo.

Esta situación ofrece un doble peligro. Por un lado, la brevedad de estas referencias puede provocar juicios apresurados y, por tanto, confusión en quien se acerque a ellas. Por otro, una visión parcial y mediatizada que corre siempre el riesgo de perpetuarse.

Por lo tanto, y como en el caso de tantos otros humanistas españoles, urge el estudio y sobre todo la edición particular de cada una de estas tres obras, que permita el acceso directo a sus formas y contenidos, pues son resumen fidedigno de toda una vida dedicada a la enseñanza de la Retórica.

De momento, y en relación con el estado actual de la cuestión, querríamos hacer referencia a algunos aspectos.

Publicados los tres tratados en Alcalá, *De ratione dicendi libri duo* apareció en 1548 y mereció una reimpresión en 1561⁵. *De tribus dicendi generibus* y *De methodo concionandi* salieron a la luz en 1570 y no tenemos noticia de que ninguna de las dos haya tenido una reimpresión.

Aunque Menéndez Pelayo considera el *De tribus dicendi generibus* como lo mejor de Matamoros⁶, opinión muy distinta parece que tuvieron los contemporáneos del maestro de Alcalá, pues -como apunta A. Martí⁷- el licenciado Roderico, encargado de la segunda Cátedra de Retórica en la institución complutense, adoptó para sus clases los *De ratione dicendi libri duo*. No estaría de más por tanto tratar de investigar las razones de esta predilección.

Un punto que parece no haber merecido la suficiente atención es la relación directa que existe entre el propósito de cada uno de los tratados y las fechas en que fueron escritos. Hay ciertas diferencias

3.- *Pro adserenda*, p. 44.

4.- Cf. A. Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*. Madrid, 1972 y J. Rico Verdú, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*. C.S.I.C., 1973.

5.- *Pro adserenda*, p. 51.

6.- M. Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*. C.S.I.C., 1962. pp. 166-67.

7.- A. Martí, *op. cit.* p. 142.

de tono entre los *De ratione dicendi libri duo* y las otras dos obras. La línea divisoria pasa por Trento.

En el prefacio de los *De ratione dicendi* parece latir principalmente el espíritu de la discusión académica, con sus ataques a la Dialéctica y sus quejas por el abandono de las letras entre los españoles⁸. En las cartas introductorias comunes al *De tribus dicendi generibus* y al *De methodo concionandi* se insiste especialmente en la oratoria sagrada. Matamoros, dispuesto a colaborar con las disposiciones del Concilio para reformar la predicación, decide poner manos a la obra.

Bien es cierto que ya en el primer tratado Matamoros se duele de la situación de ignorancia en que viven los religiosos, pero todavía no arrecian los ataques que velados o descubiertos recorren las páginas del *De tribus dicendi generibus* como preparación del método para predicar. Si en la primera obra la necesidad de ejemplificar el género judicial le brinda la oportunidad para componer un discurso contra Lutero, en plena efervescencia antiprotestante⁹, el método de predicar ejemplifica el volverse hacia el fortalecimiento interior del postconcilio.

Ello nos da lugar a intentar matizar el sentido de tres etiquetas que penden del nombre de Matamoros: ciceronianismo, patriotismo y falta de independencia de juicio.

Para ello vamos a centrarnos en el *De tribus dicendi generibus* y en los comentarios introductorios que comparte con el *De methodo concionandi*.

Su ciceronianismo, que estudios como el de J. Guillén¹⁰ incluyen en la línea de un Ginés de Sepúlveda, contiene algunos matices dignos de mención.

A lo largo de los once capítulos que forman el tratado, podemos comprobar que la teoría y la mayor parte de los ejemplos son de Cicerón, sin olvidar que la *Rhetorica ad Herennium* era considerada obra del arpinate.

Sin embargo, el último capítulo, dedicado expresamente a la imitación de Cicerón revela algunas ideas que impiden considerar a Matamoros dentro de la línea extremista de los ciceronianos, pues él mismo presenta ante todo el estado de la cuestión: dos bandos, cada uno con sus propios representantes, mantienen posturas irreconciliables. Él, sin embargo, se propone dar su opinión tratando de adoptar una postura intermedia, si bien no ecléctica. Para Matamoros, Cicerón es el mejor autor pero no el único digno de imitarse. Critica la postura de quienes como simios siguen a Cicerón al pie de la letra y da la razón al *Ciceronianus* de Erasmo. Abomina de la copia literal de cualquier autor y, lo más importante, es partidario, al igual que su paisano Fox Morcillo, de un autoanálisis previo para que cada cual sepa hacia dónde ha de dirigir los esfuerzos de la imitación¹¹.

Por otra parte, no deja de hacer referencia, cuando lo cree necesario, a otros autores y a sus cualidades, manteniendo aquí una postura muy cercana a la de Juan Lorenzo Palmireno¹². Y es que

8.- Rico Verdú, *op. cit.* pp. 124-25.

9.- *Ibid.*, p. 127.

10.- J. Guillén, «Cicerón en España.» *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Ciceroniani*. Roma, 1961. Vol. II, pp. 247-82. Cf. p. 273.

11.- *Opera Omnia*, p. 505. Cf. A. Martí, *op. cit.*, p. 150.

12.- *Opera Omnia*, p. 508. Cf. Rico Verdú, *op. cit.*, p. 133.

Matamoros debió de tener conocimiento con seguridad de la obra *De uera et facili imitatione Ciceronis* en la que el alcañizano muestra la moderación de su ciceronianismo.

La inclusión y aun la representatividad de Matamoros dentro de la corriente patriótica del Humanismo español, según lo plantea A. Fontán¹³, tiene su origen evidente en la fama de la *Apología*, lo que equivale en ciertos aspectos a colocar su figura junto a la de quienes adoptaron posturas intransigentes que no acuerdan en absoluto con las de nuestro autor. Las reticencias de Matamoros respecto a algunas facetas de sus compatriotas son prueba de ello.

Aparte de las pullas contra teólogos y predicadores que jalonan el *De tribus dicendi generibus*, los párrafos en que lamenta el latín tan descuidado que usan los españoles, nos muestran a un hombre con los ojos bien abiertos y dispuesto a hacer la labor que le corresponde¹⁴. En este punto, para terminar, conectamos con la cuestión de la independencia de juicio.

Con lo dicho hasta ahora, casi queda ya despejada la duda sobre este punto. El hecho de que fuera admirador de Aristóteles puede ser índice de conservadurismo pero no de falta de criterio¹⁵. En una época de pasiones defendió con fuerza lo que creía lo mejor, atacó a quienes consideraba equivocados¹⁶. Llegado el momento, emite juicios personales sobre la obra de un Vives o un Sempere¹⁷. Inmerso en las labores de la Contrarreforma, no dudó, sin embargo, en alabar, aunque con una inteligente prudencia, a un personaje como Erasmo en un momento en que había que cuidar no sólo lo que se decía sino aun lo que se pensaba¹⁸.

Cierto que la figura de nuestro autor carece del perfil universal de un Vives o del talante polémico y combativo del Brocense, pero se nos antoja consecuente con la época que le tocó vivir y con sus propias ideas. Pero cualquier conclusión no podrá respaldarse más que con un estudio directo de las obras que deje a un lado la propensión al resumen apresurado y la aceptación sin más de ideas heredadas.

Miguel Ángel RÁBADE NAVARRO
Universidad de la Laguna

13.- Cf. J. Guillén, *op. cit.* pp. 261 ss.

14.- A. Fontán, *Humanismo Romano*. p. 279.

15.- A. Martí, *op. cit.* pp. 143-44.

16.- *Opera Omnia* pp. 426 y 515. En ambos casos a propósito de Pedro Ramos.

17.- *Ibid.* pp. 426 y 437.

18.- *Ibid.* p. 436.

EL COMENTARIO DE TEXTOS EN EL SIGLO DE ORO

LA TEORÍA

La formación del humanista

El perfecto humanista, salido de las aulas, tenía que ser perito en las técnicas del lenguaje¹ y en las de interpretación de textos y testimonios de los antiguos. Esto, además, formaba parte de la educación del cortesano².

-
- 1.- Hay que utilizarlo con propiedad en el léxico, corrección en la gramática y elegancia en la construcción.
 - 2.- Debe comportarse con dignidad en cualquier circunstancia en que se encuentre (B. Castiglione, de: *Los cuatro libros del Cortesano compuestos en italiano por el Conde Baltasar Castellón [...] traducido en lengua castellana por Boscán*. M., «Libros de Antaño», 1873. I, 5-8, y II, 2-7.): será elegante y experto en las armas, la plástica y la expresión oral y escrita; pero su habilidad oral no habrá de manifestarse en largos discursos, sino en un *saber estar* en la reuniones de sociedad, mediante el dicho agudo, la respuesta cortante o la cita erudita apropiada (V. nota 19). V. *Fastigia* (passim); todavía la Condesa D'Aulnoy escribía a finales del s. XVII: «los galanteadores de las damas de Palacio, lugar que sólo se obtiene a fuerza de ingenio, de magnificencia y de fortuna. El carácter de tales caballeros ha de hacerse notorio por su delicadeza, por su elevación de miras y su estilo elegante. Necesitan saber expresarse bien verso y en prosa, y hacerlo de manera que sus escritos revelen mérito y distinción; es impensable moverse y hablar en la sociedad galante de Palacio de otro modo que en los salones de la villa» (*Un viaje por España en 1679*. Trad. de L. Ruiz Contreras. Madrid, La Nave, s. a. p. 290).

En el siglo XVI el medio más importante empleado en la formación del hombre de letras³ fue la Retórica. Había, para su enseñanza, clases teóricas (de explicación de normas y reglas para escribir con corrección y elegancia) en las que utilizaban los manuales de Retórica, inspirados en Aristóteles, Cicerón y Quintiliano⁴, y clases prácticas sobre la aplicación de dichas normas⁵.

Encontramos tres tipos de prácticas: la declamación, la redacción y el comentario de textos. En la primera (ya fuese recitar en público un discurso ajeno, ya representar una obra teatral) se aprendía a hablar ante un auditorio, se desarrollaba la memoria (incluso después de olvidada la oración, siempre quedarían algunos giros y expresiones para utilizarlas en las obras propias) y su asunto servía de modelo moral para todos⁶. Para la redacción utilizaban los *Progymnasmata* de Aftonio⁷; pero, debido a la futilidad de los asuntos que los profesores de Retórica solían proponer a sus alumnos como temas de redacción, estos ejercicios tuvieron bastante descrédito ya en la antigüedad; aunque no hayan faltado defensores⁸.

Obras de consulta para la redacción y el comentario de textos.

Junto a la redacción, se ejercitaban en la lectura y el comentario, los cuales no sólo perfeccionaban el estilo, pues el alumno se aprovechaba de la experiencia ajena⁹; sino que aprovechaban para

3.- Bocángel, en la «Prosa cuarta o discurso descriptivo en que se compone un amante cortesano», afirma que el «componer una idea de verdaderos amantes, adornándola de aquellas partes que debe cudir un hombre perfecto» es algo que «intentaron Cicerón y Quintiliano, instituyendo el orador; Platón, el repúblico; Horacio y Aristóteles el poeta» y, entre sus cualidades, tras la nobleza, físico y vestido, cita las «buenas letras, sino latinas, a lo menos españolas»

4.- J. Rico Verdú: *La retórica española de los siglos XVI y XVII*. M., CSIC, 1973. p. 43 ss.

5.- Ya fuese mediante la lectura y comentario de textos para ver cómo las emplearon otros autores y aprender, de este modo, a utilizarlas; ya fuese mediante ejercicios de redacción, o progymnasmata («principio o ensayo de algún ejercicio» D. A.) para que los alumnos se ejercitasen en su uso.

6.- Esta es la causa de que se escribiesen obras como la *Concio de Puero Jesu* de Erasmo o el llamado teatro de colegio.

7.- Los tradujeron al latín, más o menos libremente, Rodolfo Agrícola y Juan María Cataneo. En España, los publicaron, entre otros, Juan Pérez, Pedro Juan Núñez, Bartolomé Alcázar, Vicente Ferrer, Francisco Escobar y Juan de Mal.lara.

8.- El orador debía *de quavis re proposita verba facere* (C. Gesner, *Loci communes sacri et profani sententiarum omnium generis [...] Ioannem Stobaeum et veteres in Graecia monachos Antoninum & Maximum a Conrado Gesnero Tigurino latinitate donati*. Francofurti, 1581. Prefacio).

Mal.lara aconseja comenzar por los progymnasmata, para que el alumno *de quacumque re proposita posse dicere audeat* (*Ioannis Mallarae in Aphthonii Progymn. Scholia*. Hispalí, A. Escrivanum, 1567. Prefacio).

9.- Según Scaligero (*Iulii Caesaris Scaligeri, viri clarissimi, Poetices libri septem*. [Lion], Antonius Vicentius, 1561. p. 214), un buen poeta se forma

duplici via ac ratione: imitatione scilicet ac iudicio. Quae duo suapte natura divisa, necesse est in ipso coniungi [...] Hoc enim praestat nostra fieri opera ut perfectionem invictam consequantur: quam pati, ut cum a morosis insectatoribus id effectum fuerit: ex eorum iudiciis nostra nosmet ipsos desectores fuisse videamus.

Evidentemente la idea de originalidad no solo era muy distinta a la actual, sino que el ideal consistía en la imitación de los clásicos; tanto que algunos, como Velázquez de Velasco (*La Lena*), hacen suya la afirmación de Terencio de que *nullum est iam dictum, quod dictum non sit prius*.

mejor comprender las obras literarias¹⁰. Para el comentario había, aparte de las ediciones de obras enteras, antologías¹¹, que se han venido utilizando hasta nuestros días. Su finalidad era doble: eliminar todos los aspectos inmorales¹² de los clásicos y graduar la dificultad de la lectura. En su difusión juegan un gran papel los jesuitas y los luteranos¹³.

Entre estas antologías tuvieron gran importancia las de anécdotas y máximas¹⁴; su fin es

-
- 10.- Pellicer, en una interesante introducción «Al lector» de los *Cristales de Helicon* (M., Diego Díaz de la Carrera, 1650. \$2vto.-\$2vto.) de García Salcedo Coronel, no sólo presupone un modelo ideal, diríamos platónico, de perfección, sino que defiende un doble nivel de comprensión de la obra literaria, según la cultura del receptor:

Los partos de la poesía [...] son [...] diversos en facciones, pero semejantes en hermosura. Muchas hijas engendra la Poética, de diversos aspectos, mas no de diversa gentileza: la tragedia, la comedia, la épica y la ditirámica. Y aun la oratoria, hermana suya, produce diversos géneros; todos, empero, igualmente hermosos. Una es sola la idea de bien hablar, y todas las demás son menos bellas, cuanto no son parecidas a aquella sola [...]

Porque en ellos [los poemas de S. C.] se han de hallar tantos géneros de ideas perfectas, cuantos géneros hubiere de leyentes, dividámoslos en dos clases: una de ingeniosos y otra de populares [...]. Si los ingeniosos (siempre hablo de los desapasionados) llegan a pasar los ojos, o los oídos, por la diversidad de poemas que componen este volumen, hallarán en cada cual, y en todos, aquel género exquisito [...] reconociendo por menor el concepto, la colocación, la frase, la metáfora, la alegoría, la viveza, el estilo y las demás perfecciones [...]. Si los miran los populares [...] también hallarán, a su modo, [...] el segundo género, que llaman concertativo, moviéndose con los afectos sonoros, con los períodos dulces, con las sentencias claras y con todo aquello de que es capaz su inteligencia, como lo que tantas veces vemos en la comedia y en que vimos muy docto al vulgo.

- 11.- Las había de fragmentos extensos y de fragmentos breves, de anécdotas (relacionadas con los cuentos) y frases o sentencias; agrupados, o no, por temas. En las obras en latín, éstos últimos van unidos generalmente.
- 12.- La lucha en pro y en contra de la lectura de los clásicos grecolatinos (paganos) se puede decir que se remonta a los inicios del cristianismo. V. nota 36 y *El Scholastico* de Cristóbal de Villalón (Ed. de R. J. A. Kerr. M., CSIC, 1967. C. III, VIII y IX).
- 13.- George Fabrizio sigue el ejemplo de los antologistas de Epicarmo, autor moral según Plutarco, porque desea dar *ad puerilem aetatem idonea y quae & puerorum ingeniis conveniens & accommodata memoriae est* (Prefacio a *Elegantiarum ex Plauto et Terentio libri II*. Basilea, Ludovicus Lucium, 1555. Camerario hizo la selección de Plauto; él, la de Terencio. Ambas están ordenadas por temas).
- 14.- Junto con universitarios y escritores, solían adquirir dichas antologías, los cortesanos, porque, en ellas, encontraban modelos que imitar Cf. *La silva curiosa de Julián de Medrano, caballero navarro, en que se tratan diversas cosas sotilísimas y curiosas, muy convenientes para damas y caballeros, en toda cconversación virtuosa y honesta* (París, 1583) y la introducción de J. Barella Vigal a Antonio Eslava: *Noches de invierno* (Pamplona, Ppe. de Viana, 1986. pp. 16-19). En España, «tierra clásica de la brevedad sentenciosa, del epigrama, del chiste» (M. Bataillon, op. cit. p. 626), tuvieron gran aceptación, así se explica su abundancia; a las citadas por Barella, cabe añadir las de Arguijo, Garibay, Santa Cruz, Francisco de Guzmán o, incluso, las de Góngora, *El licenciado Vidriera* y el *Para todos* de Pérez de Montalbán. Góngora se burla de esta moda en la letrilla «Que pida a un galán Minguilla»:

agradar, moralizar o enseñar. Empezaron a coleccionarlas los griegos¹⁵ y continuaron los romanos y medievales¹⁶. Siguiendo el ejemplo de Erasmo¹⁷, los humanistas divulgan diversas selecciones de anécdotas breves, de respuestas cortantes, de agudezas, o apotegmas¹⁸, y de refranes¹⁹. Muy relacionados con las respuestas cortantes, están los chistes, cuyo empleo por los escritores se remonta a la Grecia clásica²⁰. Los teóricos advierten que, aunque se pueden obtener de cualquier acción humana, se rechazarán los rústicos (bastos) y se expondrán con lenguaje cortesano²¹.

Que acuda a tiempo un galán
con un dicho y un refrán,
bien puede ser,
mas que entendamos por eso
que en Floresta no está impreso
no puede ser.

Bocángel advierte que el amante no debe «cuidar con exceso de saber juegos, chistes y habilidades, que se suelen frecuentar en señalados días, porque esto tiene más de desautoridad que de gala» (op. cit.).

- 15.- Destacaron las de Epicuro, Plutarco, Galeno e Hipócrates, y las que Epicarmo esparció en sus comedias, en las que se ridiculizaba a los dioses. Tampoco faltó la reacción barroca contra este tipo de literatura, como la F. Díaz de Leiva (*Antiaxiomas morales*. M., 1682).
- 16.- El más importante fue Valerio Máximo con sus *Factorum et dictorum memorabilium libri IX*. Algunas, como los *Distica Catonis* o las colecciones de ejemplos, tuvieron una gran difusión en la Edad Media.
- 17.- Sus *Apotegmata* fueron traducidos por el bachiller Francisco de Thámara y por el médico Juan de Jarava. V. M. Bataillon, *Erasmo y España*. México, Fondo de cultura económica, 1966. pp. 625-26; n. 10.
- 18.- En este apartado habríamos de incluir las antologías de frases (como el *Cartapacio de frases para cartas* del Ms. 9307 de la B. N.) y de emblemas, cuya publicación inició Alciato, sobre cuya utilidad para entender el uso de los *topica* o lugares comunes habla Mal.lara. V. A. Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española. Siglos XVI y XVII*. M., SGEL, 1977.
- 19.- Su conocimiento, según Erasmo, es útil al profesor y al filólogo, pues les ayudan a comprender a los clásicos y a recomponer los pasajes corruptos; al alumno, porque le amenizan las clases y pueden emplearlos en el comentario y en la redacción. A los escritores, según Francisco de Monzón (*Espejo del príncipe cristiano*), porque

algunas veces los libros de varia erudición y doctrina lleven insertas algunas sentencias oscuras y proverbios antiguos que adornan y dan autoridad a la obra, porque son unos dichos breves y por metáforas de propiedades naturales [es la definición de Erasmo], que dijeron algunos famosos sabios para dar algunos saludables consejos y avisos a los hombres, y por ser de tanto valor y estima quisieron engastarlos en sus obras (como piedras preciosas) los filósofos y doctos varones que los sucedieron. (Cit. por Bataillon, op. cit. p. 629)

Desde esta perspectiva de la erudición poética, el empleo de los refranes por los autores barrocos adquiere otro sentido. El interés por los adagios llega hasta hoy. Ultimamente se han multiplicado las recopilaciones de refranes.

- 20.- Cicerón (*Or. II*) y Quintiliano (*Inst. or.*, IV,3 y VI, 4) tratan del chiste, pues la Retórica admite, como argumento probativo, el adagio o refrán, y el ejemplo, cuya utilización se aprende mediante los progymnasmata llamados *chreia*, *sententia*, *fabula*. Erasmo (op. cit. dedicatoria) afirma que aprovechan a los predicadores que los utilizan desde tiempos de S. Agustín, pues, aunque no deba mezclarse lo sagrado con los chistes y juegos humanos, su uso moderado y apropiado sirve para despertar a los dormidos y hacer que atiendan.

Las Polyanteas

La utilización de fuentes por parte de los escritores²² y su identificación por la de los comentaristas, requiere una gran erudición, como apunta Rioja hablando de los críticos de Herrera:

ai quien diga que no se ven en sus escritos imitaciones de los Antiguos, i esto a la verdad no merece respuesta; porque quien tuviere alguna lección, siempre se encontrará en sus obras con lugares o traduzidos o imitados, i alguna vez aventajándose a los que imitó.

(Fernando de Herrera: *Poesía castellana original completa*. Ed. de C. Cuevas. M., Cátedra, 1985. P. 482).

A facilitarla se dirigen diversos géneros de obras²³, entre las cuales merecen especial mención ciertos florilegios más conocidos, en general, como polyantheas. Son colecciones de pasajes seleccionados de autores clásicos, dispuestos por orden alfabético de temas. Según Gesner facilitan la consulta y memoria a quienes no puedan leer las obras íntegras, ya sea por dedicarse a otros quehaceres ya porque, procedentes de otros campos, accedían tarde a estos estudios. En efecto, con ellas resulta fácil señalar pasajes paralelos en los comentarios, y practicar, en la composición²⁴, la teoría de la imitación que desemboca en la de la erudición poética y el culteranismo. Una vez aceptado que la poesía debe ser erudita, tanto el creador (para construir su propia obra) como el crítico (para analizar la ajena) precisan de compilaciones que les faciliten el acceso²⁵ a las fuentes cultas (literatura sagrada y profana, clásica o contemporánea) y populares (cuentos, chistes, refranes).

Robortelo justifica su empleo en el foro: si ni jueces ni jurados son perfectos, no basta con mostrarles los hechos, hay que persuadirlos mediante la oración suave, compuesta *salibus ac facetiis*, pues si resultase *salsa, facilis et acuta, omnes attente et cum delectatione audiunt* (*Francisci Robortelli Uticensis, in librum Aristotelis de arte Poetica explicationes*. Basilea, Ioannem Hervigium, 1555. Apéndice. pp. 39-44).

- 21.- Se contarán con un lenguaje *proprium quendam gustum urbis & sumptam ex conversatione doctorum tacitam eruditionem* (Quintiliano, op. cit. VI, 4, 17). En cualquier caso evitarán caer en la bufonería (*scurrilitas*) y en la sequedad de la exposición (*rusticitas*).
- 22.- Una vez aceptada la necesidad de la erudición, todos intentarán demostrar que la poseen. A ello se dirigen las listas de obras utilizadas o las anotaciones que colocan Lope, Trillo y Figueroa o Soto de Rojas, las cuales Cervantes ridiculiza en el «Prólogo» a su *Quijote*.
- 23.- Además los retóricos aconsejaban el uso de un cuaderno de notas en el que se apuntaba cualquier cosa (idea, imagen, frase, palabra...) que el alumno escuchase o leyese y que le llamase la atención. Es lo que hacía Herrera, según cuenta Rioja (op. cit.).
- 24.- Un función semejante desempeñaban las colecciones de *epitheta*, como las de Ravisus Textor, Jean Blumerel, Jerónimo Amiguet y otros.
- 25.- Es lo que dice Francisco Galés:

Ego sane [...] huiusmodi orationis ornamenta vobis ac caeteris discipulis olim meis, pro virili ac ingenii captu [capacidad], etsi non omnia semper quae occurrebat, pleraque tamen, quae elegantiora videbantur, inter praelegendum, velut digito commostravi, quo sensus illius quod praelegebatur a vobis certius ac citra obscuritatem perciperetur, simulque haberetis scribendi dicendique formulas, quas assiduo usu imitari liceret. (Epitome troporum ac schematum et grammaticorum et rhetoricorum, ad autores tum profanos tum sacros intelligendos. Valencia, Mey, 1553. Fº 1 vto.).

Juan Estobeo²⁶, que culmina la tradición de estas crestomatías, comenzada en el período helenístico, une la selección de frases con la de pasajes más amplios. En el s. XVI se volvió a publicar²⁷; Conrado Gesner hizo una edición bilingüe, colocando, junto al texto griego, una versión latina en prosa²⁸.

Otra rama²⁹ es la iniciada, a principios de siglo, por Domingo Nani Mirabelio con su *Polyanthea, opus suavissimis floribus exornatum*³⁰, a la que fueron añadiéndole nuevos textos³¹. Cada artículo ofrece las pautas para poder componer un discurso³². Fueron criticadas en el Barroco, por el abuso que, de ellas, hacían los autores, y por su doctrina³³.

-
- 26.- Del s. V, natural de Stobi (Macedonia), escribió *Cuatro libros de églogas, apotegmas y sentencias*, recopilación (posiblemente de compendios anteriores) para la educación del hijo de Septimio. Es labor de taracea, semejante a la de algunos manuales (verdaderas *centonum rhapsodiae*, en palabras de Escobar), en la que el autor se ve obligado a retorcer el curso de la exposición a fin de poder insertar una mayor número de autores.
- 27.- Siguiendo la tradición medieval de separar las églogas de los apotegmas y sentencias y añadiendo a éstos las selecciones que los monjes Antonino y Máximo hicieron del Antiguo Testamento.
- 28.- En el prefacio dice que la conoció gracias a don Diego Hurtado de Mendoza, embajador del emperador Carlos I ante la República de Venecia. En el ejemplar de la B. N. (7/13385) se lee: *auctore damnato et cum expurgatione permissum opus*. Expurgaron parte de la dedicatoria al senado suizo, donde alaba el favor que éste presta a la religión, buenas costumbres y buenas letras.
- Cantero versificó la obra de Gesner y Hugo Grocio (van Groot) inició (en la cárcel, según los prolegómenos a la misma) la versión mejorada de esta última. Grocio dice que el profesor obligará al alumno a comparar los textos paganos con las Sagradas Escrituras, pues los poetas y pintores imitan tanto lo bueno como lo malo.
- 29.- No nos referimos a los vocabularios, como los de Palmireno, Onofre Pou o Jean Blumerel, aunque agrupen las palabras por temas.
- 30.- El ejemplar (B. N. 2/64504), aunque editado en Coloniae, Iasparis Gennepaei, 1546; su prefacio está datado en MDIII. En él ofrece *aliquas materias in arborem ramificatas quo facilius eas memoriae scrinio commendes*.
- 31.- Las ediciones (unas veces con el calificativo de *nova*, otras cambiándole el título) se multiplicaron a lo largo de los siglos XVI y XVII. V., p. e., las ediciones de Amanti, Torti, Lang o Cholino.
- 32.- P. e., Joseph Lang (*Antologia sive florilegium rerum et materiarum selectarum*) ofrece, bajo el epígrafe *Poeta*, citas para: a) la etimología y definición del término y sus derivados; b) Sentencias de los padres, v. g.: *Daemonum cibus est carmina poetarum. Secularis scientia, rhetoricorum pompa verborum [...] studiosi eorum in fame veri & virtutum penuria perseverant*; c) Sentencias de poetas paganos: Homero, Horacio, Catulo, Ovidio, Campano...; d) de filósofos: Aristóteles, S. Alberto Magno, Sto. Tomás...; e) Apotegmas; f) Símbolos y semejanzas; g) Jeroglíficos; h) Emblemas.
- Octaviano de la Mirandola (*Illustrium poetarum flores [...] in locos communes digesti*). El ejemplar de la B. N., 3/76527, falto de primeras y últimas hojas) proporciona, para los *Carmina*, los siguientes apartados: a) utilidad; b) cómo *homines beant ac mori vetant*; c) *carminum vis*; d) Ovidio versificó desde pequeño; e) los versos piden tranquilidad de ánimo y ocio; f) no poseen el honor que les corresponde.
- 33.- Cf. J. Zabaleta, *Errores celebrados*. Ed. D. Hershberg. M., Espasa-Calpe, 1972. Las ataca en general, pero particularmente la de Estobeo (v. p. 18 n.).

Textos doctrinales para el comentario

Las que hemos visto son obras de consulta, como las actuales enciclopedias. Pero los alumnos, para sus clases, precisaban de manuales específicos para la creación y el comentario, pilares que sustentasen el aprendizaje de la lengua, cuya docencia Nebrija³⁴ divide en dos partes: la que llama *doctrinal porque contiene los preceptos y reglas del arte y muestra la recta aplicación de las normas; y la que denomina declaradora, porque expone y declara los poetas y otros autores por cuya semejanza habemos de hablar*. Baltasar de Céspedes distingue: *El uso de la Retórica consiste en dos cosas principales. La primera, la génesis; la segunda, la análisis*; en otras palabras, la práctica consta de creación y crítica.

Los humanistas escribieron manuales teóricos para la primera. Son las Retóricas, que tratan de las normas para componer con elegancia, según se venía haciendo desde la Antigüedad. Pero había pocos libros para la práctica de esta génesis; en realidad, uno solo, los mencionados *Progymnasmata* de Aftonio³⁵.

Apenas, sin embargo, hay libros teóricos para la *análisis* o el comentario de textos. Esto evidencia una falta de interés en los alumnos³⁶, que buscan unos resultados visibles e inmediatos que la crítica no da, y en los profesores, cuya cultura y formación les proporciona el método adecuado a aquellos que posean verdadero interés³⁷. Con la despreocupación de alumnos y profesores, la mayoría de los comentarios escolares terminaron en una simple enumeración de lugares comunes y fuentes (hallados en las antologías que hemos visto) o en señalar las figuras retóricas (pero sin profundizar en el porqué de su uso) y, a veces, ni siquiera esto³⁸.

34.- A. de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*. Ed. A. Quilis. M., Editora Nacional, 1980. p. 105. Nebrija sigue a Quintiliano, op. cit. I, 9, 1; pero no habla de redacción.

35.- V.n.7. Tuvieron poca difusión otras obras, como la de Elio Teón, que imitó. Esta se editó bilingüe, con la traducción de J. Camerario. El ejemplar de la B. N. (2/22068, de 1541) tiene arrancados los preliminares y tachados el nombre del traductor, el lugar de impresión y la imprenta.

36.- Nada nuevo, pues Quintiliano (op. cit. II, 5, 1 ss.) cuenta cómo tuvo que dejar la lectura y comentario, porque los alumnos mayores preferían ejemplos prácticos inventados por él mismo; pero recuerda que, dada su utilidad, estas lecturas comentadas deben realizarse, aunque sea bajo la dirección de *adiutores*, o pasantes.

37.- Mientras los manuales de retórica se dirigían a un gran público como libros de texto para los alumnos y los autores veían la venta asegurada; los de comentario de textos eran los profesores quienes los utilizaban en sus explicaciones y éstos eran menos y más formados.

38.- Galés dice que el oficio del buen profesor es que el alumno

in interpretandis autoribus non modo etymologiam ac simplicem verborum syntaxim & id genus alia prosequatur, verum etiam artificiatum Grammaticae, tum Rhetorices, quae ad autores & profanos & sacros intelligendos, haud mediocriter faciunt, ad amussim ká àkribôs [exacta y rigurosamente], explanet atque commonstret, ut inde autoris praelecti mentem facilius intelligere queant (op. cit. Iº 1 vto.).

Algunos se preocupan por formar buenos críticos; pero lo hacen en el sentido general de valorar la obra, señalando los errores y aciertos de la misma³⁹; algo parecido a los manuales de historia de la literatura o, incluso, la crítica periodística. Fadrique Furió Ceriol divide la práctica de la Retórica en composición, de la que apenas habla, y censura, a la que dedica 59 páginas, dirigidas a detectar los posibles errores de una obra.

Uno de los pocos que dedicaron una obra independiente al comentario de textos fue Erasmo⁴⁰. En general, suelen ser tratados breves, incluidos en otros más extensos, como el de Mal.lara⁴¹.

Son interesantes las observaciones del Brocense: Es más fácil componer que analizar, porque, para lo primero, sólo se necesita facundia y aplicar las normas teóricas, mientras que, en lo segundo, hay que dar razón de toda la obra ajena⁴². El comentario tiene tres partes: a) hallar el tema; b) mostrar

39.- Como *El culto sevillano* de Juan de Robles (Sevilla, Bibliófilos Andaluces, 1883. pp. 10 ss. Estuvo inédito hasta entonces).

40.- Preocupado por la educación de los jóvenes, escribió varios libros sobre el tema. En una de sus primeras obras, *De ratione studii*, da cuenta de la necesidad del comentario y advierte que los profesores se preocuparán por él tanto como por las lecciones encomendadas, pues, aunque pesadísimo para el maestro, es muy útil para los alumnos.

Aplica al comentario los principios de la retórica que, al fin y al cabo, encarnan una pedagogía obtenida de la observación empírica. Distribuye la clase de comentario como si de un discurso se tratara: I) Exaltación de lo que se va a hablar, resaltando los méritos literarios y estilo del autor y la utilidad y amenidad de la obra, y la utilidad del género (con las normas que lo rigen) al que pertenece. II) Estudio de la trama y de los *topica*; de la métrica y las figuras; y, como no podía faltar en un humanista que restauró bastantes textos depravados, del texto en sí y de su transmisión. III) Comparación del pasaje con otros paralelos, del mismo autor o de otros, destacando las afinidades (imitación, alusión, traducción) y diferencias, así como la coincidencia de fuentes. IV) Aplicación práctica de la obra estudiada a la vida y costumbres de los alumnos, proponiendo la anécdota como algo digno de imitación o de rechazo (*postremo ad philosophiam ueniat & poetarum fabulas apte trahat ad mores uel tanquam exempla*); resumen de la moraleja en un proverbio que facilite su recuerdo.

En la tragedia -dice- se comentarán las pasiones; en la comedia, el decoro y la imitación del vivir diario; en los epigramas, la picante brevedad, las razones de las burlas y el epifonema; en las églogas, cómo son reflejo de la Edad de Oro y la sencillez de gustos (cantares, refranes...).

41.- En sus *Progymnasmata* (2ª ed. Sevilla, 1567. La 1ª perdida en la B. N.). Sigue a los aristotélicos, Simplicio de Cilicia (c. 530) que comentó «*Categoriae*», «*De anima*» y «*De coelo*» de la *Fisica*, y Ammonio Hermias (c. 550), comentarista de los «*Categoriae*» y «*Analítica priora*» del *Organum*. Divide el comentario en dos partes: a) determinar: *autoris intentio; utilitas, operis inscriptio; applicatio, ad quas partes [Rhetorices] fiat ab his ingresus*; b) analizar, uno a uno, los siguientes principios: *persona, res, tempus, locus, modus, causa*.

42.- *De autoribus interpretandis sive de exercitatione*. Antuerpiae, Plantini, 1581. Sólo las primeras páginas tratan del comentario; el cuerpo del libro es un exposición de la *Epistola ad Pisones*. Los escritores, por su parte, afirmaban que era más difícil escribir que criticar (Lope) o que nadie que no fuese capaz de hacer lo mismo debía atreverse a criticar una obra literaria (Trillo).

los argumentos y los tópicos⁴³ de donde proceden; c) analizar las leyes de composición; ejemplifica con odas del libro III de Horacio⁴⁴.

Frente a la de Erasmo, caótica, la exposición del maestro Céspedes es sistemática. Empieza con la definición de análisis, *examen y como una anatomía de la obra hecha*; después habla de los cuatro modos de analizar la obra literaria. El primero es el gramatical, *para inteligencia de la letra, porque sin ésta no se puede hacer nada*; en él incluye la métrica, la depuración del texto y la explicación de alusiones, historias y referencias extraliterarias, así como la relación con otras obras o autores.

Un segundo tipo de análisis es el lógico o dialéctico, en realidad coincide con la *inventio* de los retóricos. En él se sacan en limpio la cuestión o cuestiones reducidas a enunciados simples y, si fuere posible, se resume todo el texto en uno o varios silogismos⁴⁵. Céspedes analiza, como ejemplo, el discurso de Cicerón *Pro Sylla* y la oda horaciana *Solvitur acris hiems* (I, V). Veamos cómo la comenta⁴⁶:

El argumento es: *En todas las ocasiones es bien holgarse: agora es buena ocasión: luego etc.*

La primera proposición, o mayor, está implícita: la vida es breve y, después de la muerte, no podremos holgar, *luego razón es no dejar pasar ocasión ninguna de holgarnos.*

43.- El tópico sirve para la amplificación: *Locus oratorius est sedes argumentis & quoddam veluti promptuarium & nota, qua indicatur quid in rebus orator pervestigare debet* (Alcázar, B.: *De ratione dicendi*. M., 1681).

44.- *primum quaestionem invenire, hoc est, quid sit de quo agatur. Deinde argumenta quibus id confirmatur, aspicere, & ad locos, unde sumpta sunt, referre. Postremo dispositionis leges animadvertere, in illaque & argumentationes & methodum considerare. Videreque methodone doctrinae an prudentiae usus fuerit autor, cuius opus retextitur* (op. cit. p. 4).

45.- A primera vista, esta parte quizás pueda escandalizarnos; pero, si pensamos un poco, veremos que no iban tan descaminados los retóricos: toda obra literaria procuraba comunicar algo, mostrar un hecho imaginado, o un deseo, y convencer al lector de que aquello era verosímil, es decir, que podía ser verdad y, para conseguirlo, utilizaba una argumentación más o menos disimulada. Pues bien, el comentarista debía descubrir esa argumentación y exponerla de la forma más sencilla y convincente posible; este modo era el silogismo (*toda argumentación se puede reducir a una cuestión*).

46.- Lorenzo Riber (Virgilio y Horacio: *Obras Completas*. M., Aguilar, 1960. Pp. 630-31) la traduce así:

El crudo invierno se disuelve con la grata venida de la primavera y de Favonio y las máquinas arrastran al mar los enjutos bajales. Y ya ni el ganado se goza en los establos, ni el villano huelga de estarse al fuego, ni blanquean los prados con la escarcha cana. Ya Venus Citerea, al filo de la luna, rige el concierto de las danzas. Y las Gracias venustas, mezcladas con las Ninfas, baten la tierra con pie rítmico, mientras el ardiente Vulcano prende fuego en las ahumadas fraguas de los Cíclopes. Ahora es hora de coronar la lúcida cabeza con mirto verde o con la flor que lleva el mullido suelo. Ahora es hora de sacrificar a Fauno en los umbríos sotos, si la quiere, una cordera, o un cabrito, si lo prefiere. La pálida muerte pulsa con pie igual las chozas de los pobres y los alcázares de los reyes. ¡Oh venturoso Sextio!, el discurso de la vida breve nos veda las largas esperanzas. Pronto te abrumarán la noche y los manes fabulosos y la morada de Plutón, menesterosa; allá, así que entres, ni con los dados sortearás la realeza del vino ni admirarás al tierno Lícidas, por quien ahora la juventud se abrasa y por quien muy pronto se caldearán las vírgenes doncellas.

Prueba la segunda, o menor: *El tiempo de la primavera es el mejor para holgarse [porque lo hace la Naturaleza]: agora es primavera: luego ahora es buena ocasión para holgarse*. Horacio no sigue este orden, empieza por la menor, describiendo la primavera por las cosas que suceden ella.

Si la composición no fuera expositiva, es decir, no procediese por vía de argumentos y pruebas, bastaría con hacer una *perióca*, que es una breve suma o comprensión de lo que contiene. Todo lo demás de la obra sería amplificación de dicha *perióca* y se verá de qué lugares comunes se toma tal amplificación. Así en la oda de Horacio, *Maecenas atavis edite regibus* (I, I)⁴⁷, el argumento (*deseo ser tenido por poeta lírico*) se amplifica por el lugar común⁴⁸ de los opuestos, enumerando ocho tipos de hombres con deseos diferentes al suyo.

El tercero es el análisis retórico: empieza por estudiar la invención que, según hemos dicho, coincide con el dialéctico; sigue con la parte correspondiente a la pureza del lenguaje que, para los textos españoles, se regirá por el habla de Toledo. Vistos el fondo y la corrección lingüística, pasa al *ornamento de la oración, cuya principal parte son los tropos y figuras*. Termina con el ritmo.

A lo largo del comentario, se enjuicia implícitamente si el escritor se ha adecuado a las normas; ahora bien, en las obras

de los antiguos siempre ha de estar por ellos la presunción de que acertaron, y no nos hemos de atrever a condenarlos ni reprenderlo jamás, porque, aunque nos ofrezcan razones para ello, no hemos de fiar tanto de nuestro juicio, que le prepongamos al suyo⁴⁹.

47.- Así la traduce L. Riber (op. cit. pp. 623-24):

Mecenas, nieto de bisabuelos reyes, ¡oh mi refugio y dulce decoro mío! Hay a quien agrada levantar con su carro el polvo olímpico; y a quien la meta con las férvidas ruedas evitada y la palma noble levantan hasta los dioses, dueños de la tierra. Este se contenta si la muchedumbre inestable de los Quírites porfía en ensalzarle con los honores triples. Y huélgase aquel otro si en su propia troje ensiló todo cuanto se recoge en las eras líbicas. A quien se goza de escardar el agro paterno ni al precio de las riquezas de Atalo, le arrancarás de él, para que, convertido en medroso nauta, hienda con bajel de Chipre el mar Mirtoo. El mercadante que teme las luchas del Ábrego con las aguas del mar de Ícaro, encarece la holgura y los campos de su aldea; mas luego repara las cascadas naves, impaciente para sufrir pobreza. Hay quien no desdeña una copa de masico añejo ni consumir una parte del día entero, ora tendido soto el madroño verde, ora junto al lugar do nace mansamente una fuente sagrada. A muchos deleitan los ejércitos y mezclado al son del añafil el sonido de la trompeta tocando al arma y se complace en las guerras, que las madres maldicen. El montero pernacto al hielo frío, olvidado de su amorosa esposa; bien sus fieles ventores hayan descubierto una cierva, bien el jabalí de Marso haya roto las bien tejidas recias redes. A mí la hiedra, premio y gala de las frentes doctas, me mezclan con los dioses soberanos; a mí, el bosque fresco y los leves coros de Ninfas y de Sátiros me segregan del vulgo, siempre que Euterpe no me rehuse sus flautas ni Polimnia se niegue a ofrecer la lira de Lesbos. Mas si tú, Mecenas, me adscribieres entre los líricos poetas, con frente altiva tocaré los astros.

48.- Las cuestiones (pruebas) y *periócas* (resúmenes) utilizan los mismos lugares comunes de amplificación; además *la oración probativa y enunciativa apenas se hallan sencillas y puras en un discurso, sino mezcladas una con otra, como en las historias*.

49.- Hay una defensa del argumento de autoridad; con el reconocimiento de que, en los textos clásicos, nuestra conciencia lingüística es inferior a la de los propios autores.

El comentario, pues, constará de:

a) exposición del género literario, estilo del autor, problemas de transmisión textual, y lugares paralelos.

b) estudio de la parte ideológica, o de contenido, que equivaldría a lo que, en algunos manuales escolares modernos, se llama tema y estructura; pero profundizando más en ésta.

c) análisis de la lengua: corrección gramatical, empleo de tropos y figuras observando si su empleo se adecúa al tema y al género literario), ritmo (de la prosa o del verso).

LA PRÁCTICA

Evidentemente este método no es creación humanística, sino aplicación al comentario escolar, de unos procedimientos ya utilizados por los alejandrinos en la edición de textos antiguos o por los italianos en la de sus clásicos medievales. Esto supone, una vez más, que la práctica es anterior a la teoría e implica que, al perderse los apuntes escolares, hayamos de buscar los ejemplos prácticos en las ediciones de clásicos realizadas por los humanistas.

En el campo de nuestra literatura en vulgar, tenemos dos poetas, Mena y Garcilaso, y tres comentaristas, Hernán Núñez, el Brocense y Herrera⁵⁰.

El Comendador Griego

Para atraerse la atención y benevolencia de los lectores afirma, en el prólogo⁵¹, que no es el primero en intentar acercar al público una obra, estimada por su erudición y estilo, pero entendida con dificultad; y que, con su esfuerzo, se leerá mejor el poema y aumentará la fama de su autor.

Las anotaciones se dirigen, en general, a depurar el texto⁵²; a declarar las alusiones eruditas, mediante la aportación de textos clásicos, y las referencias a los hechos coetáneos al texto, con citas de historiadores; a explicar qué quiso decir el autor y obtener conclusiones moralizadoras, respaldadas

50.- Aparte quedan los comentarios barrocos a las obras de Góngora, efectuados por Pellicer, Hoces y otros; incluso las anotaciones y comentarios que algunos autores, como Lope, Soto de Rojas o Trillo y Figueroa, hacen de sus propias obras.

51.- En 1499 Hernán Núñez publicó su edición comentada de *Las Trescientas* de Juan de Mena.

52.- Se inserta así en la corriente filológica iniciada por Poliziano una década antes (*Miscellanea*, 1489) y que continuó Hermolao Barbaro (*Castigationes Plinianaes*, 1492-93).

por el parecer de algún autor clásico⁵³. Ahora bien, su erudición es de acarreo, utiliza compilaciones más que obras originales y gramáticas tardías más que clásicas, mostrando una mentalidad medieval⁵⁴.

En la *Vita auctoris* (fº 5r) y en la anotación a la copla 123 (fº 91v a 94v), habla de la épica como género literario, la define según Diomedes, explica su etimología, y menciona a los principales cultivadores.

Es una obra de principiante: «aún no había cumplido treinta años, desplegó su saber humanista recién aprendido y apuntó el gusto por la filología y el comentario»⁵⁵. La sumisión a las fuentes es demasiado servil y su lectura resulta engorrosa, por lo cual, en 1505, presenta una nueva redacción *quitando el latín que no era necesario y añadiendo algunos dichos de poetas en el comento muy provechosos para entender las coplas* (colofón).

La edición de Hernán Núñez tuvo casi un siglo de vigencia: hasta que en 1592 apareció la de

El Brocense.

Su postura es diferente, no en vano, ocho años antes, había publicado sus comentarios a Garcilaso⁵⁶ y, lo que es más importante, había triunfado el Renacimiento y los gustos literarios habían cambiado, como afirma en la «Nota previa»⁵⁷; sin embargo, *Las Trescientas* siguen siendo, por su lenguaje, un modelo de pureza⁵⁸. Para atraerse al público, sale al paso de posibles objeciones acerca de la falta de amenidad de la obra de Mena⁵⁹. Mena es a Garcilaso y otros contemporáneos lo que Lucrecio y Ennio fueron a Virgilio y Horacio; y, si los latinos de la época de Augusto no menospreciaron a los antiguos, tampoco ahora se debe minusvalorar al cordobés.

53.- Se inicia la doctrina de la erudición poética, unida al viejo argumento de autoridad:

los nuevos scriptores adquieren mayor auctoridad si confirman lo que dizen con testimonios de idóneos y aprobados auctores (fº 5r).

54.- Cf. K. Kohut, «Der Kommentar zu literarischen Texten als quelle der Literaturtheorie im Spanischen Humanismus. Die Kommentare zu Juan de Mena und Garcilaso de la Vega» separata de *Der Kommentar in der Renaissance*. Kommission für Humanismusforschung, s. I. ni a.

55.- D. Asís, *Hernán Núñez en la historia de los estudios clásicos*. M., editado por la autora, 1977. p. 98.

56.- Con los cuales quería que estuviese encuadrada, formando un solo libro. V. B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (M., 1888). Ed. facs. M., Gredos, 1968. Tº IV, 452.

57.- Estando como está decidido el gusto del día por las rimas alegres, que expresan los sentimientos de amor y ternura, al paso que las antiguas por su aspereza, a excepción de muy pocas, están en tal abandono, que, si se leen, es con temor de atragantarse con ellas.

58.- Abundan de la propiedad y elegancia de nuestra lengua castellana [...] pueden leer todas las edades y calidades de personas por ser limpio y provechoso [...] la materia que trata es una filosofía moral y un dechado de la vida humana, ilustrada con diversos ejemplos de historias antiguas y modernas, donde se halla doctrina, sabor y elegancia [por eso será su] trabajo bien recibido, principalmente de aquellos que están hartos o apartados de leer cosas lascivas y amorosas. («Al lector S»).

Las anotaciones de Sánchez de las Brozas se dirigen a depurar el texto, explicar arcaísmos y figuras métricas o retóricas, a desentrañar las alusiones mitológicas o históricas, y a aportar citas de pasajes paralelos y de fuentes⁶⁰.

La edición crítica de las obras de Garcilaso suponía para un filólogo como el Brocense un reto atractivo, dadas las circunstancias de la transmisión textual⁶¹. Basa sus correcciones en la fidelidad de Garcilaso a las fuentes, en el cotejo de la edición de la viuda de Boscán con un manuscrito antiguo, en la métrica y en el sentido.

Identifica las fuentes concretas de los poemas, lo que fue mal recibido y, en la segunda edición, tuvo que explicar su concepto de la *imitatio*⁶², que no todos entendían o aceptaban. Pide al poeta cultura, erudición que se refleje en la obra, e imitación, emplear versos del modelo de tal modo asimilados que *ya no se llaman ajenos, sino suyos* (p. 26).

Fernando de Herrera

Sigue el mismo método: crítica textual, alusiones eruditas y explicación del sentido, con una introducción al género literario. No era un profesor, sino un poeta, y profundiza en el comentario estilístico y añade observaciones sobre estética⁶³, p. e., las teorías sobre el amor y su relación con la

59.- Dicen algunos que es poeta muy pesado y lleno de antiguallas y dicen esto con tanta gravedad, que si no les creemos parece que les hacemos injuria: y no advierten que una poesía heroica como esta, para su gravedad, tiene necesidad de usar palabras y sentencias graves y antiguas para levantar el estilo (id.).

60.- Seguimos avanzando en la doctrina de la erudición poética. El profesor de Salamanca ha elegido un *poeta grave y de grande ingenio y erudición* -dice la dedicatoria del impresor, Lucas Junta (en Gallardo, III, 733)-, que presenta «las primeras muestras castellanas de imitación consciente y meditada del arte antiguo, y por ellas se sitúa Mena en el umbral de la poesía sabia que reconoce por príncipes a Boscán y a Garcilaso» (M^a R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena. Poeta del prerrenacimiento español*. México, El Colegio de..., 1984. p. 64.

61.- Aunque, en el fondo, se trate de dos tópicos basados en la *Epistola ad Pisones*, creo que tienen algo de verdad sus afirmaciones del prólogo (*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Ed. A. Gallego. Granada, Universidad de..., 1966. p. 25):

Muchos años ha que por tener yo afición al excelente poeta Garci-Lasso de la Vega, hice sobre él algunas anotaciones, y enmiendas, y comunicándolas con algunos amigos míos, que también en ello pusieron sus diligencias, determiné que por vía de impresión fuesen comunicadas.

62.- Sigue a Escalígero, según A. Vilanova («Preceptistas del siglo XVI» en *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barna., Vergara, 1968. T^o III, p. 572). Estas son las teorías del Brocense:

digo y afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntan por qué entre tantos millares de poetas, como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo que no hay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas y doctrina para saber imitar (op. cit. p. 25).

63.- Según afirma en la *Respuesta a las observaciones del Prete Jacopín*, imitó los comentarios de Mureto, Lambino, Bruto, Vineto, Escalígero. V. J. Montero, *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*. Sevilla, Ayuntamiento, 1987. p. 193.

belleza: amor es anhelo de belleza y nace de la vista. Su comentario resulta el más interesante para nosotros; sin embargo hasta el s. XX sólo se imprimió una vez⁶⁴, quizás por ser demasiado extenso.

La función del exordio, atraerse al lector, la cumple el prólogo de Francisco de Medina, la vida de Garcilaso y los poemas de elogio. Sigue la distribución de poemas de la edición de Boscán y empieza cada parte con un estudio del género. En él refiere la etimología y sentido, teorías sobre su origen, temas que se tratan en él, y poetas principales que lo han cultivado⁶⁵.

Ante la reacción de algunos por las anotaciones del Brocense, Herrera defiende su doctrina sobre la imitación y las fuentes literarias. Tenemos ya aquí casi una verdadera teoría de la erudición poética. Parte de los siguientes axiomas: a) Garcilaso es el principal poeta que ha escrito en español (pp. 80 y 409); b) la lengua española es tan digna como la latina y superior a cualquiera de las vulgares (pp. 73-74 y 292); c) hay que seguir cultivándola, pues ha llegado a tal perfección que se mantendrá, si hubiere verdaderos escritores, o se precipitará, si no los hay. Para mantenerla o elevarla, es imprescindible la imitación de la realidad⁶⁶ y de los autores. Para ésta, cada uno debe escoger el modelo que mejor le convenga, aunque él

endereçara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, i juntando en una mescla a estos con los italianos; hiziera mi lengua copiosa i rica de aquellos admirables despojos i osara pensar, que con diligencia i cuidado pudiera arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este passo (pp. 71-72).

64.- Gallego Morell registra nueve ediciones del comentario del Brocense. (Op. cit. pp. 23-24).

65.- Sin embargo, en la epístola sólo habla del verso suelto: su invención y cualidades de la poesía expresada en él. V. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* (Sevilla, 1580). Ed. facs. M., CSIC, 1973. p. 382.

66.- Se consigue mediante el

escogimiento de voces, para explicar la naturaleza de las cosas (que esto es imitar las diferencias sustanciales de las cosas) [...] la composición, o conviniente colocación dellas. i casi toda la alabanza consiste en la contestura i en los conjuntos, que ligan i enlazan unas diciones con otras (id. p. 294);

porque las palabras son imágenes de los pensamientos, deve ser la claridad que nace dellas luziente, suelta, libre, blanda i entera; no oscura, no intrincada, no forçada, no áspera i despedaçada. mas la oscuridad, que procede de las cosas i de la doctrina es alabada i tenida entre los que saben en mucho. pero no deve oscurecerse más con las palabras; porque basta la dificultad de las cosas. cáusase la clareza de la puridad i elegancia (Id. p. 127).

Por otra parte, la excesiva claridad puede producir el hastío:

es demasiada afetación procurar esta facilidad en todo; i se seguiría della fastidio (Id. p. 80).

El modo de exponer es más importante que el contenido, siempre que éste mantenga un cierto interés:

no son indinas de ser leídas i estimadas las elegías i sonetos, cuyos intentos son comunes, sino las que son umildes i vulgares. porque no es grandeza del poeta huir los concetos comunes, pero sí, cuando los dize no comúnmente. i cuanto es más común, siendo tratado con novedad, tanto es de mayor espíritu, i, si se puede dezir, más divino (Id. p. 295).

EL COMENTARIO DE TEXTOS COMO TEMA LITERARIO

Como era de esperar, llega un momento en que autores y profesores, carentes de genio, aplican automáticamente tanto la doctrina de la erudición poética como la técnica del comentario de textos. Estos sólo buscan encontrar el mayor número de figuras posibles sin relacionarlas con el contenido; y todos mostrar que poseen una amplia erudición citando gran cantidad de autores, ya fuese en los márgenes de las propias obras ya, en los comentarios, al hablar de fuentes y lugares paralelos; cuando, en realidad, todo estaba sacado de las antologías que hemos visto. Es el panorama que, en pocas pero condensadas palabras, nos describe González Amezúa:

Esta propensión a lo erudito y a manejar sin duelo muchedumbre de autores y libros, principalmente extranjeros, es una de las mayores calamidades de su siglo [de Pérez de Montalbán], de la que con tanta gracia se reíría Miguel de Cervantes [...] Vivíase todavía bajo el supersticioso imperio del magister dixit, siendo muy pocos ciertamente los escritores que se paraban a discriminar la verdad del error, lo cierto y admisible de lo fantástico y repudiable⁶⁷.

El Barroco reacciona contra este abuso, lo mismo que contra los de otros ideales del Humanismo y Renacimiento. P. e. Antonio López de Vega, desde su perspectiva de filósofo moral cristiano, ridiculiza los estudios de latín y a sus profesores⁶⁸, gramáticos y críticos, y los acusa de ejercer una profesión que sólo sirve para presumir y obtener dinero con la venta de sus libros⁶⁹; y, cuando hablan de teatro contemporáneo, discuten sobre si se puede hablar de «tragicomedia», de si este término «es un monstruo»; pero sin dar razones, sin respetar y sin analizar las distintas clases de comedias.

67.- A. González de Amezúa y Mayo, «Las polémicas literarias sobre el *Para todos* del doctor Juan Pérez de Montalbán». En *Opúsculos histórico-literarios*. M., CSIC, 1951. Tº II, pp. 65-66.

68.- Revuelven los que le profesan diversidad y multitud de autores, aunque con intento y juicio material. Observan varias lecciones de los textos. Tienen prontos los lugares de controversia, las enmiendas y conciliaciones dellos. De todo esto hacen pomposo alarde en cualquiera conversación en que se hallen o en cualquiera papelón que saquen a la luz. (A. López de Vega, *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo. Diálogos morales*. M., Diego Díaz de la Carrera, 1641. pp. 232-33).

69.- Son los que con mayor sobrecejo hablan y miran a los demás. Estos son los que imitan todo lo que oyen, los que todo ponen en disputa, los rigurosos censores de las palabras ajenas, los muy atentos a los terminillos escolásticos [...] En orden al verdadero Saber, que es el prudente gobierno de la Vida, y en orden al bien común de la República, no hay estudio más inútil; sólo sirve para que los autores obtengan bienes materiales de la venta y difusión de sus libros (pp. 128 y 132).

Uno de los complejos de Lope de Vega era el de la falta de erudición⁷⁰ como lo muestra al acumular citas y autores en algunas obras⁷¹; al atacar a jóvenes cuyos poemas mostraban que la poseían⁷²; o al defender, medio en broma, la doctrina de la imitación⁷³:

¿Cómo compones? -Leyendo,
y lo que leo imitando,
y lo imitado escribiendo,
y lo que escribo borrando,
de lo borrado escogiendo⁷⁴.

-
- 70.- Góngora se lo echó en cara varias veces, y de todas se hizo eco el madrileño en obras posteriores; p. e., en los sonetos «¡Aquí del Conde Claros!», dijo, y luego» y:

Patos de la aguachirle castellana
que de su rudo origen fácil riega,
y tal vez dulce nuestra Vega,
con razón Vega, por lo siempre llana;
pisad graznando la corriente cana
del antiguo idioma, y turba lega
las ondas acusad, cuantos os niega
atíco estilo, erudición romana;
los cisnes venerad cultos, no aquellos
que escuchan su canoro fin los ríos;
aquellos sí, que de su docta espuma
vistió Aganipe. ¿Huís? ¿No queréis vellos,
palustres aves? Vuestra vulgar pluma
no borre, no, más charcos. Zabullíos.

- 71.- No sólo se puso las torres en su escudo, sino que acotó, con citas marginales de autores y una lista alfabética final (*El peregrino en su patria* y el *Isidro*) o la de los personajes citados como en *La Arcadia*. Por lo cual desde Clemencín se vienen considerando como un ataque a Lope, las palabras del «Prólogo» al *Quijote*:

Vengamos ahora a la citación de los autores que los otros libros tienen, que en el vuestro os faltan. El remedio que esto tiene es muy fácil, porque no habéis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote todos, desde la A hasta la Z, como vos decís. Pues ese mismo abecedario pondréis vos en vuestro libro.

- 72.- Lope casi septuagenario (los viejos y quienes, conscientes de sus limitaciones, recelan siempre de los jóvenes que terminarán desbancándolos y procuran rodearse de incondicionales) no podía ver con buenos ojos que jóvenes de 25 publicasen libros como *El Fénix* de Pellicer, por eso se bafa de él en *El laurel de Apolo*. Pellicer, a su vez, se defiende acusándolo (como piensa Dámaso Alonso, en el fondo, algo tenía de razón) de soberbia, arrogancia pesunción, desvanecimiento e ignorancia (falta de verdadera erudición). V. D. Alonso, «Cómo contestó Pellicer a la befa de Lope» en *Estudios y ensayos gongorinos*. M., Gredos, 1960, pp., 488-509.

- 73.- Orozco ve, en todo este pasaje de *La Dorotea*, una manifestación del cambio de orientación lírica de Lope. (*Lope y Góngora frente a frente*. M., Gredos, 1973. pp. 370-74).

- 74.- *La Dorotea* (M., 1632). Ed. facs. M., RAE, 1951. Fº 196 vto.

A mostrar que poseía esa erudición se encaminan los comentarios al soneto «La calidad elementar resiste» tanto en *La dama boba*⁷⁵ como en la epístola «A don Francisco López de Aguilar» (uno de los autores de la *Expostulatio spongiae*) en la *Circe*. Pero no tuvieron el resultado buscado por Lope, pues nadie comentó su obra; tampoco nos vamos a fijar en estos comentarios, más o menos serios; sino en el burlesco de *La Dorotea*; quizás reacción ante la falta de interés de los eruditos.

No podía tolerar⁷⁶ que el doctor Gregorio de Angulo defendiese a Góngora y, en la *Circe*, incluye la Respuesta a un señor de estos reinos⁷⁷ en la que arremete contra quienes, dominando la teoría poética, son incapaces de crear un poema y sólo alaban aquello que no comprenden. Tampoco podía sufrir que un joven, como Pellicer, amigo de Torres Rámila (autor de la *Spongia*), se atreviese a llamarlo ignorante y que, además, publicara (1630) un comentario a la obra de su peor competidor en la lírica, y enemigo, pues esto suponía que lo parangonaban ya con los clásicos grecolatinos, ya con un Mena o un Garcilaso. Por eso, en *La Dorotea* (1632) incluye varias escenas con el fin de ridiculizar el comentario de textos y a quienes se dedicaban a explicar autores contemporáneos, aprovechando la ocasión para, siempre respetando el nombre de Góngora (ya había fallecido y Lope no era el P. Pineda S. I.), atacara a sus imitadores y escoliastas. Porque Apolo

Añadió que el laurel merecería
quien con su pura y cándida poesía
venciese a los demás, no en versos duros
que ponen la excelencia en ser oscuros,
pues se admiran de ver los que bien sienten
que a quien escribió ayer hoy le comenten [...]

Compárese el final de la quintilla con el del soneto «Libio, yo siempre fui vuestro devoto», dirigido a Soto de Rojas (*Rimas de Burguillos*, P 74r.), en el que se defiende, atacando, de falta de erudición:

En la sentencia sólida reparo
porque dejen la pluma y el castigo
oscuro el borrador y el verso claro.

- 75.- El soneto lo publicó con un breve comentario en *La dama boba* (1613), acto I, esc. VII; como independiente en *La Filomena* (1623); y con un extenso comentario en la *Circe* (1624). Esto muestra las esperanzas que tenía en él y la fama que -esperaba- podría derivarse de su conocimiento.
- 76.- De Lope escribió Pellicer «que no contento con tal, y tan grande fama como tenía, no deseando tener acompañado en ella, juzgava que cualquiera que amanecía entonces, se la arrebatava. Con esta emulación, si unas veces alababa, otras procurava deslucir». *Bibliotheca formada de los libros i obras públicas de don Joseph Pellicer*. Valencia, 1671, P 157 vto. a 160 vto.
- 77.- V. E. Orozco, *Lope y Góngora frente a frente*, cit. p. 329.

Que no serían versos admitidos
de legos atrevidos,
ni los expositores,
arrieros de cáfilas de autores,
que siendo su tabaco Polianteas
estornudan lugares,
y, con la historia de los doce pares
especies de platónicas ideas

(*Laurel de Apolo*. Silva IX. BAE XXXVIII, 223a.)

También afirma que es más difícil crear que criticar, opinión contraria, como contrario era el oficio (y cada cual ensalza su propio trabajo), a las que hemos visto del Brocense y de Céspedes:

como la invención es la parte principal del poeta, si no el todo, y invención y imitación sean también una misma cosa, ni lo uno ni lo otro se halla en el que comenta. [...] Los que comentan y declaran a los poetas griegos y latinos merecen alabanza y premio, así por las canas de la antigüedad que los ha hecho inaccesibles, como porque se muestra mejor la erudición de autores y de varias lenguas.

Evidentemente está atacando a Pellicer (comentó no sólo a Góngora, sino a Quevedo y a Cervantes) con el que ya había tenido algunos encuentros⁷⁸; pero también al Brocense y Herrera, cuyos comentarios a Garcilaso consideraba inexistentes por inadecuados⁷⁹. En la explicación de esta «guerra», además de la animadversión personal, hay que tener en cuenta el enfrentamiento entre escritores

78.- Por lo menos desde 1630. V. D. Alonso, «Cómo contestó Pellicer...», cit.

79.- «Deseo quien escriba sobre Garcilaso; que hasta ahora no le tenemos» (*La Dorotea*, ed. cit. f.º 185 vto.). Esta afirmación engloba también el comentario de Tamayo (publicado en 1622) en cuya aprobación el mismo Lope escribió: «Entre las dos líneas de Sánchez y Herrera puso más sutil la suya la felicidad del ingenio de don Tomás Tamayo de Vargas [...] lo mucho que tiene con que ilustrar a España, y todos tengamos que oponer a las naciones extranjeras en todo género de letras superiores» (*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit. p. 63).

Morby (*La Dorotea*. M., Castalia, 1968. pp. 320-21) comenta la afirmación de que faltan comentarios a Garcilaso: «El motivo de este curioso 'hasta ahora no le tenemos' no puede ser otro, pues, que el de excluir de la sátira a Garcilaso y sus comentaristas, para concentrarla en Góngora y los culteranos, y sobre todo en Pellicer». Creo que, por el contrario, lo que hace es ampliar la burla contra el comentarista madrileño de Góngora (el problema venía desde la difusión del *Polifemo* y las *Soledades* por Almansa) a quienes, no siendo castellanos, se atrevieron con el vate de Toledo.

Más adelante insiste, en sus ataques solapados, al incluir dos veces a Herrera, una, llamándole *divino* junto a Figueroa (al que también designaban así), en una lista de 28 *graves poetas* [...] *pero más querrán ellos imprimir sus obras que ilustrar las ajenas*. Quizás el ataque más duro sea emplear, en su argumentación, el mismo símil que el Prete Jacopín:

LOPE

Mas no querría que nos dixessen que parecemos trastejadores, que desde el tejado, ajeno van echando a la calle cuanto hallan: allá va una pelota, allá va una bola, allá unas calças viejas o algún cadáver gato a quien dieron la muerte los perdigones, y las tejas sepultura.

PRETE

Antes dicen los que le han visto que os hubistes en él como quien pelea de tejado, que arroja al enemigo el pedaço de la teja, el çapato viejo, la olla quebrada, el cuchillo mohoso, la bragueta mugrienta, la picaça o gato muerto. Así dizen que hezistes vos, señor Herrera.

andaluces y castellanos⁸⁰ y, además, la defensa de los escritores nobles o universitarios, como ya hiciera el Prete⁸¹; en efecto Lope cita a poetas nobles y antiguos alumnos de Salamanca (algunos de Granada y Alcalá), aunque algunos no hubiesen terminado la carrera, como Góngora (ataca a los gongoristas, no a Góngora), o ni siquiera hubiesen llegado a matricularse, como quizás era el caso de Juan Rufo.

Para su ataque, Lope crea un soneto burlesco, que remite al Duque de Sessa en una carta que se suele datar en el verano de 1631, es decir, este pasaje de *La Dorotea*, se escribe en plena polémica con Pellicer. Después, para su publicación, elimina del soneto las alusiones directas y demasiado evidentes a Góngora⁸²:

Pululando de culto, Claudio amigo,
 minotaurista soy desde mañana,
 derelincuo la frasi castellana,
 vayan las Solitudes conmigo.

Aparte está su enemistad con el gongorismo, tan llamativa que cualquier alusión es inmediatamente referida al grupo: p. e., el *papagayo andaluz* de la «Epístola a Medinilla» (*La Filomena*, en *Obras poéticas*. Ed. J. M. Blecua. Barna., Planeta, 1969. P. 776), se interpreta como un ataque oculto contra el cordobés.

80.- V. E. Orozco, *Lope y Góngora frente a frente*, cit., p. 370 ss.

Tamayo, tras señalar que «Herrera sólo hace ostentación de doctrina propia en el poeta, Sánchez de imitación agena», termina con la defensa del Prete Jacopín: «el excelentísimo don Pedro Fernández de Velasco [...] volvió por el decoro del respeto que se debe tener a las obras del príncipe de nuestra poesía, viéndole reprender de Herrera».

J. M^a Asensio escribe: «Los castellanos no podían ver con ojos serenos que la escuela andaluza se sobreponía a la castellana, con un poeta de la inspiración de Herrera y que había conquistado el renombre de Divino. Esto era demasiado» (en su ed. de la *Controversia*. Sevilla, 1870. Cit. por J. Montero, pp. 57-58).

81.- «El Prete [...] de la misma manera que respeta a los autores consagrados y considera un aval el título universitario, el cargo o el apellido, nada le resulta más abominable y risible que un escritor en busca de honra y dineros con sus obras» (J. Montero, *La Controversia...*, cit., p. 55).

82.- Op. cit. f^o 184 r. y vto. Compárese con el dirigido a Sessa (en la ed. de Morby cit., p. 318 n.):

Pululando de culto, Claudio amigo,
 derelincuo la frasi castellana;
 minotaurista soy desde mañana,
 vayan las *Solitudes* conmigo.
 Por precursora al Sol, desde hoy me obligo
 al aurora llamar Bautista o Juana,
 chamelote la mar, la ronca rana
 mosca del agua, y sarna de oro al trigo.
 Mal afecto de mí con tedio y murrio,
 cáligas diré ya, que no grigüescos,
 como en tiempo del pastor Bandurrio;
 mas que me entiendan turcos o tudescos.
 Tú, letor Garibay, si eres gongurrio,
 apláudelos, que son polifemescos.

Por precursora, desde hoy más me obligo
al Aurora llamar Bautista o Juana,
chamelote la mar, la ronca rana,
mosca del agua, y sarna de oro al trigo.
Mal afecto de mí, con odio y murrio,
cáligas diré ya, que no grigüescos,
como en el tiempo del pastor Ba[n]durrio.
Estos versos, ¿son turcos o tudescos?
Tú, letor Garibay, si eres bamburrio,
apláudelos, que son cultidiabescos.

Comenta el soneto con mucha ironía, siguiendo el método tradicional que hemos visto e intercalando disquisiciones acerca de la invención, de las clases de poetas líricos, de la moralidad del teatro, o de la erudición y búsqueda de fuentes.

Empieza determinando el tema:

"A mí me parece que el argumento deste soneto (Dios vaya conmigo) es emprender esta nueva religión poética algún ingenio arrepentido de su misma patria" (fº 184 vto.).

Sigue con la disposición de los argumentos y la crítica del sistema que se tenía para reducirlos a los tópicos o lugares comunes⁸³:

"cuanto hallan en Estobeeo, la Poliantea, y Conrado Gisnerio, y otros librotes de lugares comunes, todo lo echan abaxo, venga o no venga a propósito" (fº 185 r.).

En lo concerniente al lenguaje, analiza la corrección del léxico, puntualizando el uso que, de algunos términos, hacían los gongorinos, tales como *culto*, *pulular*, *derelinco*, *solitúdes* y el uso de esdrújulos, *tedio*, *murrio*, *cáligas*, *grigüescos*; o bien el sistema de derivación y composición: *minotaurista*, *cultidiabescos* y la forma de construir las metáforas:

"por precursora, desde hoy más me obligo
a la Aurora llamar Bautista o Juana
y es bellísima figura, tomando desde el río Jordán la metáfora y, si fuese menester, desde el río Marañón⁸⁴".

Otras veces ridiculiza expresiones que no habían tenido cabida en el soneto: veleras palomas (naves de vela del romance «Cuatro o seis desnudos hombros»), *zabúllome de pato*⁸⁵, *cítara de pluma* (utilizado en la *Soledad Primera*), *rima* (cultismo de la *Fábula de Píramo y Tisbe*). No faltan alusiones

83.- Era lo que él hacía; pero al revés. V. K. Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*. M., Rev. de Occidente, 1933. c. XIV.

84.- Fº 195 r. Lope critica el que Góngora, en la letrilla «Caído se le ha un clavel / hoy a la Aurora del seno», llame a la Virgen, Aurora, como precursora de Jesús:

De un solo clavel ceñida
la Virgen, Aurora bella.

85.- Referencia al citado soneto en que Góngora acusa a Lope de falta de erudición. Este alude al mismo en el *Isidro* y en el soneto «Pues en tu error impertinente espiras». V. E. Orozco, *Lope y Góngora...* cit. p. 328.

irónicas a la fonética expresiva, facilitadas por el uso de las rimas burlescas empleadas: *murrio / Bandurrio / bamburrio*:

"estas erres son muy significativas y sonoras en nuestra lengua, y de excelente boato, como sarria, angurria, tirria y otras semejantes" (f° 203 vto.).

En el campo de la erudición aduce autoridades de dos tipos, según pretenda adoctrinar o ridiculizar. Entre las primeras cita a Cicerón, Virgilio, Ovidio, o Quintiliano; las segundas las inventa, con gracia, el mismo Lope: Filondango Mocuseo, Zanahorio Caracola, Trancón Gerundio, Gusarapo Magurnio, o Macario de Verdolaga; autores de las *Lucifereida*, *Sarneida*, *Gaticidia*, *Bella Zaragatona*, *Merendona*. Y, por si alguien quisiera localizarlos, dice:

"No os metáis en averiguarlo, porque sabed que califican mucho a los que escriben autores extraordinarios" (f° 193 r.).

En el fondo, rechaza todo parangón posible con otros autores, clásicos o no; y recuerda que Miguel Ángel se molestaba si le alababan a Fidias, Eufranor o Policleto, pues él era igual o superior a ellos (f° 193 vto.).

Termina con una alusión directa a Góngora y a su romance «Ensílleme el asno rucio», motivo del primer enfrentamiento entre los dos poetas. Lo llama Rústico Orfeo y compara el supuesto apaleamiento sufrido por el racionero en los alrededores de Córdoba, con la muerte de Orfeo lapidado por las mujeres tracias.

José RICO VERDÚ
Universidad Nacional de
Educación a Distancia

TRADUCCIONES DEL GRIEGO DE PEDRO RUIZ DE MOROS

La edición de los poemas de Pedro Ruiz de Moros a cargo de B.Kruczkiewicz¹ incluye un grupo de catorce composiciones, agrupadas bajo el título *Ex graecis versa*, que consisten en traducciones de originales griegos pertenecientes a la *Antología Palatina*, Teognis, Hesíodo y Homero. Parece lógico fecharlas en torno a los años de estancia del humanista en Bolonia, ya como estudiante de Leyes, donde se formó con profesores de la talla de Andrea Alciato, traductor por antonomasia de la *Antología Palatina* para sus *Emblemas*,² ya como profesor *extraneus* de griego en la prestigiosa Universidad: en definitiva, hacia los años 1537-1541, antes de su marcha a Polonia.³

Las catorce composiciones se caracterizan por una clara orientación hacia el consejo moralizador o la sentencia solemne sobre el destino del hombre, de manera que pudieron haber sido concebidas con una doble finalidad práctica (con independencia del gusto por el mero recreo literario que una tarea así representa): para el ejercicio de la docencia, bien por la utilidad de una traducción redactada por el

-
- 1.- B. Kruczkiewicz. *Petri Royzii Aurei Alcagnicensis carmina. Pars II carmina minora continens*. Cracoviae, Typis Universitatis Jagellonica, 1900, pp. 489-492.
 - 2.- Cf. Alciato. *Emblemas*. Ed. Santiago Sebastián. Madrid, Akal, 1985, pp. 20-21.
 - 3.- Para todos estos pormenores biográficos y para un índice completo de la producción del alcañizano, cf. J.M. Maestre Maestre. *El humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios de latín renacentista*. Universidad de Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses, Excmo. Ayuntamiento de Alcañiz. Cádiz, 1990, pp. 69-123.

profesor para el aprendizaje del griego,⁴ bien por acompañar las enseñanzas con textos de los autores clásicos, o para ilustrar los tratados a la manera de Alciato, que, como señala Kruczkiewicz,⁵ utilizaba textos de autores grecolatinos en sus *Parerga*, ofreciendo siempre los pasajes griegos en versión latina. Ruiz de Moros y su gran amigo Antonio Agustín continuarían así una práctica común de latinizar textos accesibles a pocos para un mayor aprovechamiento de todos, tarea en la que estarían siguiendo a su gran maestro Alciato. Las cuatro versiones latinas conservadas de AP X 446 (dos de Ruiz de Moros -la X y la XI-, que toman calcos textuales, respectivamente, de una de Alciato y otra de Antonio Agustín) son una prueba del contexto en que se realizan este tipo de traducciones. En cualquier caso, si alguno de los poemas pertenece a fecha posterior, es evidente que nuestro humanista continuó con ellos una práctica que inició en sus años de Bolonia e incluso pudo reelaborar composiciones propias o ajenas de aquella época. La figura de Alciato se cierne, desde nuestro punto de vista, sobre esta actividad traductora, tanto por su magisterio en Bolonia como por la aparición de sus *Emblemas* en 1531.

Las versiones de los clásicos grecolatinos a las lenguas modernas y, dentro de las lenguas clásicas, del griego al latín, tuvieron una enorme importancia en el Renacimiento europeo. En todos los casos el fin que se perseguía era la difusión de los autores antiguos, cuya influencia en las literaturas nacionales habría de ser profunda. Todo esto llevó a establecer las bases de una teoría general y normativa de la traducción. Para empezar, los autores eran conscientes de que la lucha por verter el original a una lengua extraña estaba de antemano perdida, pues es cierta la sentencia de *no haber cosa mas lexos de la traducion que lo traduzido, y que de la miel vazizada de una vasija en otra se queda pegado algo en la vertida*, como afirma Gómez Miedes en el *Prólogo al lector* de su versión castellana de la biografía de Jaime I.⁷ Aun así se intentan vencer las dificultades en la medida de lo posible. Dos autores que dedican algunos párrafos a la cuestión se basan en los pasajes de Cicerón y Horacio en que se critica la traducción «literal» del intérprete (*ut interpres*) y se defiende un concepto más libre de la versión de los textos en lengua extranjera o antigua, no apegada a la sucesión individual de las palabras. Se trata de la traducción *ut orator*. Estos dos autores son Pedro Simón Abril y Francisco Sánchez de las Brozas.⁸ La preocupación del primero se dirigía fundamentalmente a la tarea docente, a la utilidad

4.- Cf. L. de Cañigral. "Fidus interpres: Pedro Simón de Abril y la traducción". *Actas de las Jornadas de Traducción (26-31 de Octubre 1986)*. Facultad de Letras, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1988, pp. 137-152. Para este humanista es indispensable el ejercicio de la traducción directa, que el profesor debe ilustrar con las suyas propias, literales y libres, para que el alumno capte la índole de las construcciones de la lengua que aprende, sin caer en los barbarismos de una traducción inversa ni en las miserias de un puro aprendizaje teórico.

5.- B. Kruczkiewicz, *op.cit.* p. 490, n.6.

6.- Citamos por la edición de W.R. Paton en Loeb Classical Library: *The Greek Antology*, 5. vols. London, 1980 (1.ed.1916).

7.- Cf. J.M. Maestre Maestre, *op.cit.*, pp. 265-266.

8.- Cf. L. de Cañigral, *op.cit.*, p.140. Para El Brocense cf. M.C. Rosa Cubo, "El Brocense, un traductor del siglo XVI". *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 20-24 abril 1987)*. Madrid, Universidad Complutense, 1989, vol. III, pp. 677-683.

pedagógica de la comparación entre originales y traducciones literal y libre. El Brocense, en cambio, desarrolló unos principios de validez general que sin duda aplicó a sus versiones al castellano de los autores latinos, de autores modernos tales como Petrarca o Ausias March, y, lo que nos incumbe más en este momento, a su traducción de la *Iliada* al latín. En su opinión, debe respetarse tanto el contenido como la forma del original. Sólo sería lícito recurrir a otra construcción formal en caso de fórmulas intraducibles o imposibilidad de equivalencia exacta.⁹

A todos estos principios debe añadirse, para abordar el análisis de los poemas *ex graecis versa*, que las traducciones en verso latino presentan la dificultad añadida de toda composición poética latina del Renacimiento: ajustar las palabras al molde riguroso del verso. Los problemas inherentes al llamado «latín de laboratorio» se dan con más fuerza aquí si cabe, dado que al esfuerzo por traducir con fidelidad el original se suma la necesidad radical de adaptar el contenido a una determinada secuencia rítmica, en este caso, al hexámetro y al pentámetro. El resultado será una síntesis entre fidelidad y apartamiento del original, pero, en nuestra opinión, con la búsqueda, en su caso, de nuevos recursos que realcen el estilo y, en ocasiones, con la desviación del contenido del texto griego en una nueva dirección interesada. Pasemos al examen de los poemas.

I.- Traducciones de la *Antología Palatina*.

Los poemas traducidos de la *Antología Palatina* son los numerados por Kruczkiewicz como I, II, III, VII, VIII, IX, X y XI. Corresponden, respectivamente a AP X 119; IX 47; IX 47; XI 391; XI 294; VII 323; X 44; X 44. Todos los epigramas se trasladan al latín con el esquema métrico original del dístico elegíaco. En principio partimos de la comparación entre los versos de Ruiz de Moros y los originales griegos. Aun así, debe tenerse en cuenta que nuestro autor puede estar trabajando sobre un original de Alciato o de algún otro humanista, como por ejemplo su amigo Antonio Agustín. Esto queda demostrado en el caso de II y III.

Son sumamente interesantes estas dos versiones de AP IX 47, porque además de la condición más literal de la una y abreviada de la otra, poseemos un original de Alciato que explica la utilización de más de una expresión o recurso de estilo:

Capra lupum, stulti quo me inconsultus adegit
 Pastoris iussus, ubere lacto meo,
 Dente meo qui mox, ubi creverit, hauriat armos.
 Natura haud ullis vincitur officiis.

Lacto capella lupum, mihi qui insidietur adultus
 hauriat et mea post ubera dente latus.

9.- M.C. Rosa Cubo, *op.cit.*, pp. 681-682.

Τὸν λύκον ἐξ ἰδίων μαζῶν τρέφω οὐκ ἐθέλουσα,
ἀλλὰ μ' ἀναγκάζει ποιμένος ἀφροσύνη.
αὐξηθεὶς δ' ὑπ' ἐμοῦ, κατ' ἐμοῦ πάλι θηρίων ἔσται·
ἢ χάρις ἀλλάξει τὴν φύσιν οὐ δύναται.

El anónimo griego representa una variante de la fábula del pastor y los lobitos, atestiguada por varias fuentes, con la que se pretende demostrar que no se puede contrariar a la naturaleza.¹⁰ La fuente más antigua parece ser la comparación de Helena con la cría de un león en el *Agamenón* de Esquilo.¹¹ El epigrama subraya en la moraleja del segundo pentámetro, con la antítesis φύσις/χάρις, el tema central de la necesidad natural, el cual, a su vez, sale reforzado con la antítesis ὑπ'ἐμοῦ/κατ'ἐμοῦ del verso anterior, que manifiesta lo paradójico de la actitud del pastor y sus consecuencias. La locura de este pastor, al final del primer pentámetro, el lobo, en posición enfática a comienzo del poema, y el animal que ofrece sus ubres constituyen la tríada de personajes, presentada ya en el primer dístico.

De la primera versión de Ruiz de Moros llama la atención la pareja inicial *capra/lupum*, especialmente porque no consta en el epigrama griego que el animal que habla en primera persona sea una cabra. En III tenemos la variante *capella/lupum*. Por otra parte, la locura del pastor se desarrolla en cuatro términos (*stulti pastoris inconsultus iussus*), mientras que el efecto del *por mí/contra mí* del original se sustituye por el juego entre *lacto/hauriat* y *dente/armos* (*latus, ubera*), especialmente en la versión comprimida de III, donde, por otro lado, ni siquiera se recoge la moraleja. En definitiva, el griego insiste en el tema del triunfo de la naturaleza a través una sintaxis de oraciones independientes o coordinadas y unas antítesis que revelan lo absurdo de la actitud del pastor. Ruiz de Moros, en cambio, se recrea, con una compleja construcción rica en subordinadas, en nuevas antítesis que realzan el acto de generosidad imprudente (amamantar a un lobo con las propias ubres) y sus consecuencias nefastas (muerte de la cabra en las fauces de éste). Ahora bien, nuestro humanista no hace con todo esto más que seguir a Alciato, que incluye una traducción en sus *Emblemas* del mismo epigrama:¹²

Capra lupum non sponte meo nunc ubere lacto,
Quod male pastoris provida cura iubet.
Creverit ille simul, mea me post ubera pascet:
Improbis nullo flectitur obsequio.

La misma antítesis inicial, semejante desarrollo de la locura del pastor, sustitución del término clave φύσις (*natura*) por la maldad (*improbis*), aunque la sintaxis es más acorde, frente a Ruiz de Moros, con la técnica del epigrama. El desinterés de Alciato por el tema de la naturaleza se repite en

10.- Cf. F.R. Adrados. *Historia de la fábula greco-latina*. Madrid, Universidad Complutense, 1987, vol. III, pp. 251, 259, 394.

11.- A. A. 791-749.

12.- Alciato, *op.cit.*, p. 100 (emblema LXIV).

la versión abreviada del alcañizano, que no incluye moraleja. Se debe a que el emblema se orienta a una lección moral distinta, como lo demuestra el título: *In eum qui sibi ipsi damnus parat*. Pero un hecho queda, desde nuestro punto de vista, suficientemente claro: Ruiz de Moros tiene presente el epigrama griego original; de ahí su traducción de φύσις por *natura* y de χάρις por *officium* en su primera versión, aunque las antítesis *lacto/hauriat* y *dente/armos (latus)* se orienten más bien hacia el tema moral del emblema de Alciato. En este tema inciden a su vez el comentarista Diego López e incluso Mal Lara (para explicar el refrán «cría el cuervo, sacarte ha el ojo»).¹³ Por fin, como ejemplo de la importancia de los calcos de los poetas latinos clásicos a la hora de la traducción en verso, repárese en el comienzo de las versiones de ambos humanistas.

Valga este análisis como muestra de la técnica de traducción de Pedro Ruiz de Moros para los epigramas de la *Antología griega*. En los restantes poemas, cuyas fuentes ya han sido indicadas, se emplea el mismo método compositivo: se sigue de cerca el texto griego para alterarlo sólo por razones métricas, con lo que se opta a veces por una recreación relativamente libre que puede llevar a enfocar el texto en un sentido distinto. En ocasiones, una alteración de la sintaxis original puede ser útil para respetar algunos rasgos estilísticos. Tal es el caso de I, epigrama sobre las consecuencias del derroche, en el que la secuencia paralelística del griego (Σώματα πολλὰ τρέφειν καὶ δώματα πολλ' ἀνεγείρειν) se salva en parte con el empleo de la construcción comparativa (*Ponere quam multas sedes, quam pascere multos.*), dependiente del *certior* que sustituye al superlativo ἐτοιμοτάτη. La base se encuentra en la secuencia *quam multos, -as, -is*, repetidamente empleada en esta posición del hexámetro por Ovidio.¹⁴ Por otro lado, el epigrama VII es una muestra magnífica de una traducción casi línea a línea apegada al original, según los preceptos que El Brocense habrá de defender, mientras que VIII representa un esfuerzo por añadir a los recursos que emplea el griego, tales como la figura etimológica -que se pierde en la traducción- o la antítesis, la muy latina disposición quiástica (también presente en el *Dives indoctus* de Alciato: *vir sensu hebeti sed divite gaza*):¹⁵

Divitis est tibi gaza, geris sed pectus egeni:
Herediti locuples, pauper es ipse tibi.

Πλοῦτον μὲν πλουτοῦντος ἔχεις, ψυχὴν δὲ πένητος,
ὦ τοῖς κληρονόμοις πλούσιε, σοὶ δὲ πένης.

Por fin, las dos variantes, X y XI, de AP X 44, reúnen logros de las versiones sobre el mismo epigrama de Antonio Agustín y Andrea Alciato. Lo más interesante de ellas es, sin duda, cómo recogen el juego fonético del último pentámetro entre el *dominus* latino y el δόμεναι del griego (οὐκ ἐθέλω δόμενε,

13.- *Ibidem*, pp. 100-101.

14.- Cf. *Pont.* I 6.39, et *passim*.

15.- Alciato, *op.cit.*, p.234 (emblema CLXXXIX).

οὐ γὰρ ἔχω δόμεναι). La solución más brillante es quizá la de Alciato (*ipse sed ut do minus, sic nec ero dominus*), que recoge el alcañizano en X (...*sed ipse / do minus; hinc dominus nulli ego dictus ero*). Más literal, pero más alejada del juego fonético, es la de Antonio Agustín (*cum nil do, dominum scribere nemo potest*), que coincide en esto con la segunda de Ruiz de Moros (XI) (*nil dando dominus non ero, frater ero*), ambas, a nuestro parecer, de inferior calidad.

II.- Traducciones de Teognis, Homero y Hesíodo.

Corresponden al *corpus* del poeta Teognis las composiciones IV, V y VI. A diferencia de las versiones de la *Antología Palatina* no siempre es fácil saber con exactitud el referente griego que sigue el alcañizano, quien en ocasiones parece estar inspirándose en la lectura de una serie de versos, pero sin atenerse a la letra de ninguno de ellos para la traducción. No es este el caso de IV, correspondiente a los vv. 147-148,¹⁶ en el que se sigue de cerca el original, aunque sea preciso variar la construcción para recoger el sentido: así el hexámetro ἐν δικαιοσύνη συλλήβδην πᾶσ' ἀρετῇ ἐστὶν pasa a ser *Iustitiae verbo virtus comprehenditur omnis*. La técnica es, pues, idéntica a la de las traducciones de la *Antología*.

Resulta muy interesante el estudio de VI, en el que se produce un evidente apartamiento del texto de Teognis, con el resultado de una composición mixta de fidelidad y recreación del poeta. El texto es el siguiente:

Perpaucis hominum bona mens data munere Divum est,
Saepe malis largas Dii tribuistis opes,
Fas quibus atque nefas miscent, mediocribus hostes,
Ut possit quicquam dicere nemo suum.
Hanc ergo diram iustorum perditē pestem,
Aut, quas donastis, Dii, repetatis opes.

Kruczkiewicz propone una serie de pasajes de Teognis que parecen estar en la base de esta composición.¹⁷ En realidad no sólo los mencionados sino otros muchos tocan aspectos reflejados en la versión de Ruiz de Moros, pero de muy pocos se puede decir que constituyen el punto de partida para la traducción. Parece seguro que los dos primeros versos se basan en 149-150, aunque el alcañizano invierta su orden:

χρήματα μὲν δαίμων καὶ παγκάκῳ ἀνδρὶ δίδωσιν
Κύρν' ἀρετῆς δ' ὀλίγοις ἀνδράσι μοῖρ' ἔπεται.

16.- Citamos a Teognis por la edición de M.L. West: *Delectus ex iambis et elegis graecis*. Oxford, 1980.

17.- B. Kruczkiewicz, *op.cit.*, p. 490, n.1.

Ruiz de Moros elimina la σφραγίς y, entre las variaciones que ha de realizar por las razones de construcción que venimos señalando, destaca la introducción de los dioses en segunda persona en el segundo verso. Para la expresión *bona mens* pudo basarse en el νόος ἄρτιος de l 54. Por fin, el traductor parece haber utilizado ya sólo directamente los versos 865-866 (πολλοῖς ἀχρήστοισι θεὸς διδοῖ ἀνδράσιν ὄλβον, ἐσθλόν...), además del σύν γὰρ μίσγεται ἐσθλὰ κακοῖς del verso 192 (*fas quibus atque nefas miscent; cf. Hor. C. I 18.10: cum fas atque nefas...*). Los ἀχρήστοισι pueden equivaler a los *mediocribus* del tercer verso del alcañizano. No encontramos ningún apoyo seguro para la identificación de los «inútiles» con aquellos en los que se mezclan el bien y el mal, ni Teognis parece haber establecido una categoría intermedia entre lo buenos y los malos. Sugerimos la idea de que Ruiz de Moros pudiera estar pensando en *Apocalipsis* 3.15-19, donde el tibio es rechazado por Dios de entre los suyos, lo cual explicaría además la pretendida hostilidad de los dioses hacia estos *mediocres*: *utinam frigidus esses aut calidus: sed quia tepidus es, et nec frigidus, nec calidus, incipiam te evomere ex ore meo*. Estos tibios son, como se explica a continuación en el texto bíblico, los que afirman ser ricos y desconocen su radical miseria. Por último, para el dístico final es verosímil que Ruiz de Moros quisiera concluir con una plegaria a los dioses del tipo de las de los vv. 744 ss. (contra la prosperidad del malvado y la desgracia del bondadoso) o 373 ss. (sobre el mismo tema). Para ello se vale de Virgilio (*G. III 620*): *di talem terris avertite pestem* (para *hanc ergo diram iustorum perditte pestem*). El poema en su conjunto resulta ser así una reelaboración peculiar de diversos pasajes del poeta griego en un todo coherente, con el injerto de brotes ajenos. Ahora bien, esta composición es un hecho aislado entre las otras traducciones del humanista alcañizano. Debe entenderse por la condición misma de los versos de Teognis, de difícil agrupación a veces en unidades temáticas y posiblemente conocidos en el siglo XVI en una ordenación sumamente distinta a la de las ediciones actuales.

Las versiones de Hesíodo y Homero son: XII (*Hes. Op. 256-262*), XIII (*Hes. Op. 293-297*) y XIV (*Hom. Od. XII 341-342*). Se trata nuevamente de textos de tono moral o admonitorio. No deja de ser significativo que se deba a la pluma de un jurista una traducción del pasaje hesiódico referido a la Justicia (Δίκη). La técnica empleada es la de respeto al texto y adaptación de los términos al esquema del hexámetro, fundamentalmente virgiliano. Valga como muestra final del esfuerzo del humanista la lectura de su traducción de los dos versos de la *Odisea*. El realce del estilo se logra con la anáfora *triste/tristius*. Obsérvese especialmente la exacta traducción palabra por palabra del segundo verso con la adecuada expresión final, de fuerte sabor épico:

πάντες μὲν στυγεροὶ θάνατοι δειλοῖσι βροτοῖσι,
λιμῶ δ' οἴκτιστον θανέειν καὶ πότμον ἐπισπέειν.¹⁸

18.- Citamos a Homero por Th.W. Allen (ed.). *Homeri Opera*, vol. III, Oxford, 1985 (1.ed. 1908).

J. RITORÉ PONCE

Triste genus leti miseris mortalibus omne est;
Tristius esurie exstingui atque occumbere leto.

* * *

El estudio de los poemas *ex graecis versa* de Pedro Ruiz de Moros confirma, por lo tanto, los principios de fidelidad al original hasta donde las exigencias de comprensión lo permiten, con la posibilidad de recreación retórica en los textos, de orientación del mensaje o moraleja en una nueva dirección interesada o de variación de la construcción sintáctica por las necesidades de adaptación al esquema métrico. El resultado es siempre un producto renovado, de fuerte sabor a laboratorio y con el indudable mérito de hallar a veces en la innovación una mayor fidelidad, a la postre, respecto al original. Se trata de un tipo de traducción activo y creador, una traducción *ut orator*, según la recomendación de Cicerón.

Joaquín RITORÉ PONCE
Universidad de Cádiz

PALMIRENO Y LAS CRÓNICAS DE INDIAS

Juan Lorenzo Palmireno recomienda al aprendiz de humanista que emprenda el estudio de la historia: «Y porque no tomes fríamente este mi trabajo, quiérote contar la excellencia de la historia. Hizo tanto caso Cicerón de la historia, que osó dezir *Nescire autem, quid antequam natus sis acciderit, id est, semper esse puerum*. Y tuvo razón, pues ella tiene tanta fuerza que haze que en las cosas passadas estemos tan presentes como los que las vieron o trataron, de niños haze viejos, y si falta, de viejos niños».¹

En defensa de tal *excelencia*, el humanista alcañizano desarrolla una argumentación basada en el principio clásico de *prodesse y delectare*: «El deleyte que nos da véese, que una conseja que sabemos ser patraña escuchamos con atención, porque parece a la historia; y dexamos el comer, dormir y otras cosas semejantes por ver en qué paró la aventura de Richardeto con la hermosa Flor Despina, don Duardos y Flérída, Maymonda y Camilote y semejantes mentiras que nos leen o cuentan en ciudad o caminando.

El provecho de la historia ¿quién no lo entiende contemplando cuánto es necessaria? Sino por ella, ni sabríamos quién es nuestro padre o agüelo, qué derecho tenemos en tal alquería o viña, en qué región o tierra habitamos, cómo llegamos a ella. Para la república vale tanto, que no se puede explicar».²

1.- Juan Lorenzo Palmireno, *El estudioso de la aldea*, Valencia, Pedro de Huete, 1568, p.242.

2.- *Op. cit.*, pp.242-243.

El estudiante se consagrará al estudio de la historia desde la infancia: «Has de procurar de tierna edad darte a ella, porque mejor te quede en la memoria, aunque más se gusta en la edad varonil; pero como no es cosa de ingenio y las ocupaciones entonces son graves, hallo en mí que mejor se me acuerda la vida de Hanníbal mal entendida en Plutarco, que no la que agora leo del gran Capitán en Paulo Jovio».³

Palmireno explica el deleite que se extrae de la ficción literaria por su parecido con la historia. El lector o el oyente de *una conseja que sabemos ser patraña* disfruta de ella *como si fuera historia*. El poeta y el historiador, al escribir, se relacionan con la realidad de manera distinta, como señalará unos años más tarde Cervantes a través del bachiller Sansón Carrasco: «uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna».⁴ Sin embargo, la literatura española, desde mediados del siglo XVI, se va acercando cada vez más a la verdad *histórica*, como muestran el *Lazarillo* o el propio *Quijote*.

Frente al desdén que expresaron numerosos humanistas del Renacimiento con respecto a la literatura de ficción, Palmireno se revela como un gran conocedor de la literatura de su época, que incluso exhortaba a sus discípulos a la lectura de la literatura vernácula.⁵ Junto a las referencias a Montemayor, Ariosto, la *Selva de aventuras* de Jerónimo Contreras, el *Carlo famoso* de Luis Zapata y *La Celestina*,⁶ el humanista dedica un amplio comentario, que después convendrá analizar con detenimiento, a la comparación entre sendos pasajes de los cronistas de Indias Francisco López de Gómara y Alvar Núñez Cabeza de Vaca y a la glosa de otro de Cabeza de Vaca.⁷

Palmireno, aficionado a la historia y a la literatura, muestra un interesante puente entre los dos territorios: las crónicas de Indias. En este género se dan cita la fidelidad a la verdad de la historia y el desarrollo de la fabulación y el artificio literario. Quizá sea éste el motivo por el que nuestro humanista presta al género una particular atención. A ello hay que añadir la indudable *actualidad* de las noticias de la conquista de América que no podía escapar a Palmireno, siempre atento a la realidad circundante.

El humanista recomienda a sus discípulos en *El estudioso de la aldea* (1568) la lectura de diversos autores en castellano, como el mejor medio para adquirir un rico vocabulario que permita traducir con soltura:

3.- *Op. cit.*, p.245.

4.- Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980, II, 3, pp.599-600.

5.- Acerca de esta vertiente del autor, puede consultarse el artículo de Ruth H. Kossoff, «Lorenzo Palmireno, crítico literario», en *Actas del quinto congreso internacional de hispanistas*, Burdeos, 1977, II, pp.543-547.

6.- Juan Lorenzo Palmireno, *El estudioso cortesano*, Valencia, Pedro de Huete, 1573, p.83.

7.- *Op. cit.*, pp.83-85.

«De todo esto podrás entender cómo te has de exercitar en sacar vocablos y frases y fórmulas *loquendi* para bien hablar en latín y bien traduzir y bien conversar en castellano. De modo que si lees un libro en romance, que tenga buen estilo, como son:

Viage del Príncipe, del maestro Calvete de Estrella.

Historia Pontifical, del Doctor Gonzalo de Illescas.

Florián Docampo.

Don Luis de Ávila.

El Licenciado Baeza.

Anales de Çurita.

Y algunos passos de Guevara.

Querría que leyese con pluma en mano y en hallar una cosa bien encarescida, la trasladases; como en la hoja 485 de segundo tomo de Illescas, dize: «Amataron este fuego, antes que se prendiese ni apalabrarse toda España». 266. «No sabía qué hazer, sino abaxar la cabeça y dar vado a la ira de sus adversarios». 271. «Cartas llenas de halagos y roncerías». 274.6. «Todo alivorado y lleno de cardenales en el rostro y por todo el cuerpo». 399. «Barloteando y haziendo gentilezas como en caracol».

Si has de leer la *Historia de Indias* de Francisco López de Gómara, pondera la descripción del rostro de Luis Colón; y quando dize: «como estaban, hazía riça en ellos la artillería; quedó por ellos el pelear y por los nuestros la victoria. Sacó don Hernando Cortés a Ioana Marzilla el don de las espaldas, como nariçes del braço. Dislate que no lo hiziera un modorro. Estando sobre una ancla muy a pique de partir, no hizo tiempo; echaron áncoras y amarraron las naos, los marineros andavan adereçando las bojas».⁸

El breve catálogo de autores recomendados incluye a algunos de los historiadores más importantes de la época. Juan Calvete de Estrella (c. 1525-1593), que fue nombrado cronista de Indias sin haberlas visitado, era conocido por la obra que cita Palmireno, *El viaje del Príncipe Don Felipe a sus tierras de la baja Alemania* (1552); también escribió sobre la rebelión de Pizarro en Perú y la vida de Pedro Gasca, pero estas obras no fueron conocidas hasta el siglo XIX. La *Historia pontifical y católica* de Gonzalo de Illescas (m.c. 1633) es un conjunto inacabado de biografías de los pontífices romanos; Palmireno recomienda la lectura de la obra como modelo de estilo. Florián de Ocampo (1490/1494-1558?) es autor de una *Crónica general de España*, de la que publicó cinco libros que sólo llegan al año 210 a.C. y que contiene un importante componente de fantasía. A Luis de Ávila y Zúñiga (1500-

8.- Juan Lorenzo Palmireno, *El estudioso de la aldea...*, pp.194-195.

1564) le fue encargado por Carlos Quinto que historiara las guerras de Alemania; el resultado fue su *Comentario de las guerras de Alemania* (1548), muchas veces reeditado y traducido a diversas lenguas. Los *Anales de la Corona de Aragón* de Jerónimo de Zurita (1512-1580) son una de las obras capitales de la historiografía española en la que trabajó durante treinta años y que cubre desde la invasión árabe hasta Fernando V.

Antonio de Guevara, aunque cobró haberes como cronista desde 1527 hasta su muerte, no dejó ninguna crónica escrita y se limitó «a apuntar las noticias recibidas de sus correspondientes, primera obligación de su cargo, y a servirse de ellas en sus *Epístolas familiares*»,⁹ aunque sus noticias no son demasiado fiables, dada la tendencia del autor a la invención y la deformación de la realidad; la selección que sugiere Palmireno («*algunos passos*») puede ser un indicio de que el humanista es consciente de lo escasamente digno de confianza que era Guevara como historiador, o quizá de la excesiva verbosidad del franciscano. Palmireno, en su catálogo de historiadores, cita¹⁰ la *Década de Césares* de Guevara; por consiguiente, es probable que, al aludir genéricamente al autor, esté pensando en esta obra.

Respecto al Licenciado Baeça, es posible que se refiera a Hernando de Baeza, amigo de Boabdil cuando éste sale de su prisión, intérprete y mediador con los Reyes Católicos desde Granada, que escribió acerca de los acontecimientos del reinado de Juan II.

La referencia a la *Historia de Indias* muestra la difusión que alcanzó esta obra de Francisco López de Gómara (1511-c.1564), capellán de Cortés hasta la muerte de éste (1547). Efectivamente, la *Historia de Indias y Conquista de México*, publicada en Zaragoza en 1552, fue editada seis veces hasta 1554. El 17 de noviembre de 1553, Felipe II, influido por Las Casas, expidió una cédula real que prohibía la impresión y venta de la obra, lo que no impidió que se siguiera imprimiendo durante unos meses más. La obra se tradujo al italiano (en 1556, 1557, 1560 y 1564) y posteriormente a otras lenguas. La libertad con que escribe Palmireno acerca de Gómara indica que la cédula real no se debió aplicar con excesivo rigor. Más cauteloso se muestra el humanista ante el *Indice* de libros prohibidos por la Inquisición, pues, antes de ofrecer en *El estudioso de la aldea* su amplio catálogo de historiadores, advierte: «Yo hize para mí un catálogo muy grande; acaesció después que el Sancto Oficio prohibió muchos, helos borrado con diligencia: si alguno se me ha passado entre los ojos, poco trabajo ternás en borrarlo».¹¹

9.- Benito Sánchez Alonso, *Historia de la historiografía española*, Madrid, C.S.I.C., 1941-1944, II, p.46.

10.- Palmireno, *El estudioso de la aldea*..., p.251.

11.- *Op. cit.*, p.242.

La *Historia* de Gómara fue la crónica de Indias más apreciada por Palmireno, a juzgar por la selección de pasajes de la obra que recomienda a sus discípulos en *El estudioso de la aldea*, así como por el minucioso análisis textual que realiza, tiempo después, en *El estudioso cortesano*.

En las páginas que anteceden al catálogo de historiadores de *El estudioso de la aldea*¹², Palmireno descubre al lector, además de su propósito pedagógico, su inagotable curiosidad intelectual, aplicada nuevamente a la realidad americana: «no ternás la congoxa que yo tenía; que aun para saber qué cosa era el Perú, no podía ayudarme de maestro ni autores, porque no sabía quién lo tratava».¹³ En el catálogo aparecen, además de los ya citados Zurita, Cabeza de Vaca, Ocampo, Guevara, Illescas, Gómara y Calvete de Estrella, importantes cronistas de Indias, como Agustín de Zárate (*Historia del descubrimiento y conquista de la provincia del Perú*, publicada en 1555) y Pedro Cieza de León (*Crónica del Perú*, de la que sólo estaba impresa la primera parte, 1553), las cartas de Américo Vespucio a Pedro Soderino y el *Sumario* de sus navegaciones y la *Epístola* de Maximiliano Transilvano, secretario de Carlos Quinto, en que relata el viaje de Magallanes-Elcano. Entre otros nombres de historiadores y obras incluidos en el catálogo pueden destacarse Núñez de Alva y sus *Diálogos de la vida del soldado* -que relata en forma dialogada los mismos hechos que Luis de Ávila, la guerra de Alemania de 1546-1547-, el *Espejo de varones ilustres* (1524) de fray Alonso de Madrid, el *Libro de grandezas y cosas memorables de España* (1548), de Pedro de Medina (¿c.1493-1567?), la *Historia imperial y cesárea* (1548) de Pero Mexía (c.1501-1551), que abarca la vida de los emperadores, desde Julio César hasta Maximiliano de Austria, los *Claros varones de Castilla* (1486) de Hernando del Pulgar y el *Valerio de las historias escolásticas y de España* (1487), que Palmireno atribuye a Fernán Pérez de Guzmán -su autor es Diego Rodríguez de Almela.

Entre las obras de historia se incluye el poema épico *Carlo famoso* (1566), de Luis Zapata, que recrea la vida del Emperador a lo largo de veinte mil versos. Zapata explica que se basó en la historia, pero, siguiendo el ejemplo de ilustres poetas, incluyó en el poema relatos fabulosos. Palmireno no vacila en aceptar un poema épico como obra de carácter histórico, ya que los límites de la historia en su época no estaban tan estrictamente definidos como los que establecen las concepciones científicas modernas. Precisamente fue la épica uno de los géneros literarios de mayor éxito en los siglos XVI y XVII¹⁴, no sólo entre la minoría de los humanistas, sino entre el público en general.

12.- *Op. cit.*, p.246 ss.

13.- *Op. cit.*, p.241.

14.- «Entre 1550 y 1650 se imprimen en España unos setenta poemas épicos, según la lista establecida por Frank Pierce. La cifra es elevadísima.» (Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1976, p.105). «[Los poemas épicos] interesaron, lógicamente, a los hidalgos y caballeros, a cuyos oídos ofrecían halagüeña música» (*op. cit.*, p.119). «Pero no serían los caballeros los únicos en aficionarse a la epopeya. El poema épico interesa a otro público, relativamente extenso, público de hombres cultos y serios que no suelen hacer gran aprecio de la novela y los versos insustanciales. [...] Explica en forma clarísima Castiglione que el fin más elevado que se pueden proponer las letras es el de conservar el recuerdo de los héroes del pasado y transmitirlo a la posteridad [...]. Entre los géneros

No en vano insertó Palmireno en *El estudioso de la aldea*, a partir de la edición de 1571, un pasaje de dieciséis octavas de *La Araucana* de Alonso de Ercilla¹⁵. El humanista propone el pasaje como modelo de estilo en aplicación de sus orientaciones para la adquisición de vocabulario náutico, pero no oculta su impresión ante la calidad literaria del texto: «Esta descripción me parece digna de leer muchas veces, y en decorarla puse poco trabajo el primer día que la vi: porque si una cosa te da gusto, muy presto la ternás en la memoria».¹⁶

El alcañizano dedica atención preferente a las crónicas de Gómara y Cabeza de Vaca en *El estudioso cortesano*:

«Cómo tiene más enargía y vehemencia Francisco López de Gómara en retratar la hambre que oyó que no Alvar Núñez Cabeza de Vaca que la padeció. Dize Cabeza de Vaca: «Su mantenimiento principalmente es raíces de dos o tres maneras y búscalas por toda la tierra, son muy malas y hincha los hombres que las comen. Tardan dos días en assarse y muchas dellas son muy amargas; y con todo esso se sacan con mucho trabajo. Es tanta la hambre que aquellas gentes tienen que se puede pasar sin ellas. Y andan dos o tres leguas buscándolas. Algunas vezes matan algunos venados y a tiempo toman algún pescado; mas esto es tan poco y su hambre tan grande, que comen arañas y huevos de hormigas y gusanos e lagartijas e salamanquesas e culebras e bívoras; que matan los hombres que muerden. Y comen tierra y madera y todo lo que pueden haver; y estiércol de venados y otras cosas que dexo de contar. Y creo averiguadamente que si en aquella tierra oviesse piedras, las comerían. Guardan las espinas del pescado que comen y de las culebras y otras cosas, para morderlo después todo y comer el polvo dello».¹⁷

literarios que cultiva el Siglo de Oro, ninguno -si dejamos aparte la historiografía- encaja más exactamente que la epopeya dentro de tal definición. Los hombres cultos que viven en la España de los Austrias veneran las buenas letras, pero tienen sus dudas acerca del valor y del interés de lo que llamamos literatura. Desde este punto de vista la epopeya aparece como género noble y respetable, si se la compara con una poesía lírica frecuentemente rastrera y hueca» (*op. cit.*, pp.122-123). «La epopeya culta del Siglo de Oro, tan apegada a los acontecimientos históricos, interesó, lógicamente, a los historiógrafos y cronistas, y, en general, a los aficionados a la historia» (*op. cit.*, p.124). «Todos admiten que existe una jerarquía de los géneros literarios, una jerarquía dentro de la cual la epopeya, género sublime, ocupa el más encumbrado sitio» (*op. cit.*, p.126).

- 15.- «La grande tormenta que entre el río de Maule y el puerto de la Concepción passaron las naos del Perú» (Juan Lorenzo Palmireno, *El estudioso de la aldea*, Valencia, Pedro de Huete, 1571, pp.144-149).
- 16.- Juan Lorenzo Palmireno, *El estudioso cortesano...*, 1573, pp.83-84.
- 17.- La versión que ofrece Palmireno del fragmento de Cabeza de Vaca no difiere sustancialmente del original, salvo -erratas al margen- en algunas formas verbales exigidas por la concordancia (*búscanlas, hinchan, pueden*, en lugar de las formas que transmite Palmireno: *búscalas, hincha, puede*), un demostrativo (en el original *esto*, no *esso*) y el adverbio *no* omitido por Palmireno en *no se pueden passar sin ellas* (Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios y comentarios*, Valladolid, 1555, fol.XXVib).

Dize Francisco López de Gómara: «Comen arañas, hormigas, salamanquesas, lagartijas, culebras, palos, tierra y cagajones y cagarrutas; y siendo tan hambrientos andan muy contentos y alegres, bailando y cantando».¹⁸

Tienes aquí buena ocasión de argumentar que está mejor la postrera; y también adiunctos para defender la primera: como de mejor gana te hallares».¹⁹

Gómara se limitó a resumir el pasaje de Cabeza de Vaca, que había visto publicada la primera edición de sus *Naufragios* en 1542, bajo el título de *La relación de los acaescido en las Indias en la armada donde iba por gobernador Pánphilo de Narváez*. Es evidente que aquí el único mérito de Gómara es el de la concisión. Sin duda, Palmireno tenía plena conciencia de la superioridad intelectual de Gómara sobre Cabeza de Vaca, que carecía de la formación humanística, adquirida en Italia, del primero. Sin embargo, resulta un tanto paradójico que Palmireno atribuya al pasaje de Gómara una *energía* y una *vehemencia* perfectamente aplicables al relato de Cabeza de Vaca. Es significativo, pese a lo poco atinado del juicio, el aprecio que profesa el alcañizano a las cualidades literarias de textos historiográficos. Finalmente prevalece el sentido pragmático del pedagogo que exhorta a sus alumnos al ejercicio intelectual por medio de la argumentación en favor de uno u otro de los textos («*como de mejor gana te hallares*»).

Palmireno también elogia otro pasaje de los *Naufragios*:

«Oye cuán bien retrata Cabeza de Vaca lo que passó en la isla de Malhado: «Vistos los trabajos de aquella pestilencial isla, acordamos hazer navíos en que nos fuésemos. A todos parecía impossible, porque nosotros no lo sabíamos hazer, ni había herramientas, ni hierro, ni fragua, ni estopa, ni pez, ni xarcias. De cuero de venado hezimos fuelles, de palo cañones, de estribos clavos, de espuelas sierras, de ballestas hachas, de lana palmitos de estopa, de colas y crines de cavallos xarcias, de nuestras camisas velas. Al fin las naves calafateadas con estopa de palmito, breadas con pez de alquitrán, no tenían piedras para lastre, faltavan anclas, etc.»».²⁰

Como ya señaló Ruth H. Kossoff²¹, el texto es un resumen de un pasaje mucho más amplio del capítulo ocho de los *Naufragios* (véase apéndice). Nuevamente demuestra Palmireno su preferencia

18.- Palmireno omite *gusanos* en la enumeración: «Comen arañas, hormigas, gusanos, salamanquesas, lagartijas, culebras, palos, tierra y cagajones y cagarrutas [...]» (Francisco López de Gómara, *Historia general de las Indias y conquista de México*, Zaragoza, 1552, fol.XXIVa).

19.- Palmireno, *El estudioso cortesano...*, pp.83-84.

20.- Palmireno, *op. cit.*, pp.84-85.

21.- *Art. cit.*, p.546.

por los relatos concisos, que le lleva incluso a manipular el texto original. Por encima del estricto rigor al que obliga la disciplina filológica, el humanista se propone ensalzar los valores de la obra de Cabeza de Vaca, cifrados más en la capacidad de revivir ante el lector la *autenticidad* esencial de una peripecia que en la fidelidad al hecho histórico. Se trata, en suma, de valores más *literarios* que *históricos*.

Pero la historia que Palmireno ha conocido a través de las crónicas de Indias también sirve de ejemplo. En el prólogo de *El estudioso de la aldea* se propone a Hernán Cortés como modelo respecto al trato que debe recibir el pedagogo: «Querría que se acordassen de lo que hizo Hernando Cortés en México: llegó allá un fraile de España, arrodillóse Cortés y besóle la mano. Dezíanle sus amigos que, pues no era Papa, para qué se arrodillava. Respondió: «por dar exemplo a los indios»». ²² Así también, en un pasaje de exaltación imperialista de la *Orden de leer a César* incluida en *El latino de repente*, Cortés, junto con Sancho Dávila, es equiparado con Julio César: «Mucho hizo César, mucho hizo también Hernando Cortés, como os he contado otras vezes, pero esosos pasavan ríos, o pantanos, albercas o tremedales: Sancho de Ávila passó la mar y venció». ²³

Palmireno se nos revela como un profundo conocedor de la historiografía de su época. Las obras de historia ocupan un lugar preferente en las orientaciones bibliográficas que preparaba para sus alumnos y probablemente eran punto de referencia frecuente en sus clases. Las crónicas de Indias, de manera especial, poseían para él atractivos variados: el caudal de noticias que despertaba la curiosidad de un espíritu inquieto como el suyo, la dimensión del género que él intuyó como inequívocamente *literaria*, las posibilidades de explotación didáctica que ofrecían estas crónicas para la adquisición de léxico y de un modelo de prosa para las traducciones, así como el ideal imperial exaltado en las crónicas que le permitía equiparar las hazañas de los héroes modernos a los de la Antigüedad.

Andrés Gallego Barnés ha definido magistralmente el esfuerzo de Palmireno por no aislar la labor del humanista con respecto al contexto vital en que surge: «Palmireno aspiraba a que [los estudiantes] sacasen provecho de su experiencia, o como lo dice el refrán, a que escarmentasen en cabeza ajena. Después de echar las bases de una formación religiosa, de recordar las reglas esenciales de la urbanidad y definir las condiciones para adquirir y transmitir las buenas letras, Juan Lorenzo se esforzó en apercebir a sus discípulos para la vida activa, no sólo, como lo indicaba Erasmo, enseñándoles los deberes de la vida, sino guiándolos, fuera de la escuela, a través de los problemas cotidianos. Deseoso de permitirles una integración social sin tropiezos -se trataba a menudo de una promoción para los estudios-, procuraba suprimir la separación entre un saber escolar y un saber práctico, indicándoles cómo utilizar sus conocimientos en el trato con los demás. Definía de este modo

22.- Palmireno, *El estudioso de la aldea*, Valencia, Pedro de Huete, 1568, p.7. Gómara relata el suceso de forma más amplia en el capítulo «De cómo trató Cortés la conversión de los indios» de *Conquista de México*.

23.- J. L. Palmireno, *El latino de repente*, Valencia, Pedro de Huete, 1582, p.272.

una educación que entroncaba -*mutatis mutandis*- con la ética homérica, preparando al adolescente a ser este hombre de mil mañas, capaz de desenvolverse en la vida».²⁴

APÉNDICE

«(...) y vistos estos y otros muchos inconvenientes y tentados muchos remedios, acordamos en uno (harto difícil) de poner en obra, que era hazer navíos en que nos fuésemos. A todos parecía imposible, porque nosotros no los sabíamos hazer, ni avía herramientas, ni hierro, ni fragua, ni estopa, ni pez, ni xarcias: finalmente ni cosa ninguna de tantas como son menester, ni quien supiesse nada para dar industria en ello; y sobre todo no aver en qué comer entre tanto que se hiziesen y los que avían de trabajar del arte que avíamos dicho. Y considerando todo esto acordamos de pensar en ello más de espacio y cesó la plática aquel día y cada uno se fue encomendándolo a Dios nuestro señor que lo encaminasse por donde él fuesse más servido. Otro día quiso Dios que uno de la compañía vino diziendo que él hazía unos cañones de palo y con unos cueros de venado se harían unos fuelles; y como estábamos en tiempo que qualquiera cosa que tuviesse alguna sobre haz de remedio nos parecía bien, diximos que se pusiesse por obra; y acordamos de hazer de los estribos y espuelas y ballestas, y de las otras cosas de hierro que avía los clavos y sierras y hachas, y otras herramientas de que tanta necesidad avía para ello; y dimos por remedio que para aver algún mantenimiento en el tiempo que esto se hiziesse, se hiziesen quatro entradas en Aute con todos los cavallos y gente que pudiessen yr, y que a tercero día se matasse un cavallo, el qual se repartiessse entre los que trabajavan en la obra de las varcas y los que estaban enfermos; las entradas se hizieron con la gente y los cavallos que fue possible; y en ellas se traxeron hasta quatrocientas hanegas de maíz, aunque no sin contiendas y pendencias con los indios. Hezimos coger muchos palmitos para aprovecharnos de la lana y cobertura dellos, torciéndola y aderesçándola para usar en lugar de estopa para las varcas, las cuales se començaron a hazer con un solo carpintero que en la compañía avía; y tanta diligencia pusimos, que començándolas a quatro días de agosto, a veynte días del mes de setiembre eran acabadas cinco varcas de a veynte y dos codos cada una, calafateadas con las estopas de los palmitos, y breámoslas con cierta pez de alquitrán que hizo un griego llamado don Theodoro de unos pinos, y de la misma ropa de los palmitos, y de las colas y crines de los cavallos hezimos cuerdas y xarcias; y de las nuestras camisas velas; y de las sabinas que allí avía hezimos los remos que nos pareció que era menester. Y tal era la tierra en que nuestros peccados nos avían puesto que con muy gran trabajo podíamos hallar piedras para lastre y anclas de las varcas, ni en toda ella avíamos visto ninguna» (Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios y comentarios*, Valladolid, 1555, fol. XIIb-XIIIa).

Alberto RIVAS YANES

24.- Andrés Gallego Barnés, *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el Studi General de Valencia*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1982, pp.271-272.

LA PROSA LATINA HUMANÍSTICA Y EL PROBLEMA DEL LÉXICO A TRAVÉS DE LA CRÓNICA INDIANA DE JUAN GINÉS DE SEPÚLVEDA*

1.- A pesar del ritmo cada vez más intenso de publicaciones y encuentros que, como éste, reúnen a estudiosos del periodo que podríamos llamar, desde el punto de vista histórico, Renacimiento y, desde el filosófico, Humanismo, es con todo notorio el vacío de estudios propiamente filológicos que deberían cubrir de forma satisfactoria su literatura, esto es, la de los humanistas, entendiendo por tal toda aquella, sea de carácter científico o artístico, escrita en latín¹. Esta falta de atención se ha traducido en primer lugar en una ausencia importante de ediciones de aquellas obras y, consiguientemente, en la dificultad cuando no imposibilidad de elaboración de instrumental de trabajo como léxicos, concordancias y diccionarios, así como de estudios lingüísticos monográficos de cada obra o autor. Para el desarrollo de cualquier estudio de este tipo hay que partir de unos presupuestos metodológicos en lo referente a la naturaleza de la lengua a analizar. Expongo a continuación por tanto a la consideración de Vds. algunas ideas en torno a la prosa neolatina.

*.- Este trabajo pertenece al Proyecto de Investigación PS87-0124 del Ministerio de Educación y Ciencia.

1.- Excluyo obviamente la producción en lengua vernácula que sí ha gozado de atención suficiente por parte de las filologías nacionales -sobre el caso peculiar del español pueden verse las interesantes observaciones de A. Carrera de la Red a lo largo de su estudio sobre *El «Problema de la Lengua» en el Humanismo Renacentista Español* (Valladolid 1988)- y los textos en griego, a los que no afectan las consideraciones que voy a desarrollar -sobre la situación del griego en el humanismo español puede verse, entre otros, J. López Rueda, *Helenistas Españoles del Siglo XVI* (Madrid 1973), que comenta la labor de Sepúlveda como helenista en pp. 372-374-.

2.- Es prácticamente indiscutido hoy día que los modelos fundamentales de la época fueron Cicerón para la prosa y Virgilio para la poesía². No es sin embargo tan evidente que la valoración de la lengua o estilo de tal o cual autor humanista sea correcta, cuando ésta se ha hecho partiendo del criterio unilateral e incontestable de la mayor o menor fidelidad a aquellos modelos.

3.- El humanismo surge -matizaciones aparte- como reacción a una manera concreta -la medieval- de entender el mundo clásico y sus componentes fundamentales. El terreno en que esto se manifiesta de forma más llamativa e inmediata es el de la lengua, y en este sentido el latín humanista supone una reacción contra el escolasticismo y el *ars dictandi*³. Sin embargo yerran, a mi entender, quienes consideran el neolatín realidad única y uniforme. Las propias denominaciones de «neolatín» o «latín del Renacimiento» nos dan cuenta de un concepto histórico y no de una realidad lingüística y, aunque esta terminología deficiente viene acompañando al latín desde sus orígenes, cuando hablamos de «latín arcaico» o «postaugústeo» podemos al menos considerar que la diacronía, esto es, la historia, desempeña un papel relevante dentro de la caracterización lingüística, mientras que en el caso del latín humanista esta diacronía está rota, es ficticia a pesar de los sueños sinceros de un Petrarca o un Valla, quienes hablaban de los clásicos como *maiores nostri*. La mejor prueba de esta ruptura es la visión globalizante de la antigüedad clásica como un todo acabado, visión que da lugar al concepto de clasicismo y del *probatas auctor* y de estos conceptos a su vez surge el fenómeno -criticado por los puristas- del **koinismós** o uso indistinto de fuentes de cualquier época o género, siempre, eso sí, que se tratara de *auctores probati*. Así pues, los únicos rasgos comunes dentro de la variedad del latín renacentista bien puede decirse que son el entusiasmo por recuperar las formas clásicas y esta perspectiva histórica que permite a todo humanista elegir entre los elementos que forman el latín *como totalidad cerrada y acabada*. De ahí deriva el carácter esencialmente académico de esta lengua: es a un tiempo, querámoslo o no, lengua artística y artificial y en esta razón de ser se halla la causa de su propio agotamiento.

4.- Sí hay que reconocer, con todo, que el latín humanista supo en todo momento dar una impresión de lengua viva, de lengua en desarrollo, de variedad dialectal incluso. Ello se debió en primera instancia al impresionante dominio del latín -y cada vez en mayor medida de ambas lenguas clásicas, cuando no también del hebreo- que alcanzaron aquellos sabios, mediante el cual consiguieron recobrar la flexibilidad y el sabor de los mejores autores antiguos. De otra parte, la variedad vino ofrecida por la barrera geográfica que distinguía un latín nórdico, poco preocupado por la forma, de uno mediterráneo, concretamente italiano, mucho más atento a ésta y aún dentro de este segundo tipo de latín habría que distinguir escuelas, que con el tiempo fueron asociándose a las distintas ciudades

2.- Idea defendida ya por R. Sabbadini, *Il metodo degli Umanisti* (Florencia 1922) 39.

3.- Vid. A. Fontán, «El latín de los humanistas» en *Humanismo Romano* (Barcelona 1974) 261.

italianas desde las que sus impulsores difundían sus doctrinas⁴. Hablamos desde esta perspectiva de evolución interna y variedad de tipos dentro de la prosa que, globalmente, llamamos «humanista».

5.- Nace pues la prosa latina renacentista como manifiesto de renuncia a las antiguas formas medievales y de forma casi inevitable -por lógica- surgen entre los primeros humanistas italianos los abanderados del «ciceronianismo», que cifran sus esperanzas de éxito en su entusiasmo, en su nivel de formación latina y en la certeza de haber elegido como modelo al mejor prosista de entre los antiguos. De la mano de Cicerón van «limpiando» el latín de los peculiares medievalismos en los campos de la ortografía, morfología, sintaxis y léxico, si bien el influjo del medioevo tardaría aún mucho tiempo en desaparecer, suponiendo que alguna vez llegara a hacerlo totalmente⁵. Sin embargo, las limitaciones que suponía este ciceronianismo a destiempo no tardarían en hacerse patentes, y ya autores como Valla, Poliziano, G. Pico o más tarde Erasmo, frente a un Poggio, Cortesi, Bembo o Dolet, llamarían la atención sobre lo que consideraban servilismo y no imitación del modelo. En efecto, el escritor humanista, más que ningún otro, ve condicionada su creación por el medio que lo rodea, o mejor dicho, por el desajuste existente entre su realidad y el medio que utiliza para expresarla. La obra conocida de Cicerón podría aportar ideas, giros, vocablos etc. como para crear un número indefinido de cartas, tratados técnicos jurídicos o discursos que bien pudieran llamarse originales, pero de ninguna manera podía convertirse en la única fuente de inspiración y documentación de un historiador, un físico o un teólogo del Renacimiento. Quizá radique en esto la tremenda equivocación de los ciceronianos, en considerar al maestro como único modelo válido, en no haber distinguido las necesidades expresivas de los diferentes campos del saber, en haber convertido, en definitiva, a Cicerón en dogma.

6.- Llegado este punto surgen las primeras voces de disidencia, que no son, como con demasiada frecuencia se ha querido hacer ver, voces de ataque a los puristas o, dicho de otro modo, para ellos no es el purismo por sí mismo la razón de ser del nuevo latín, sino la recuperación del mismo dentro de unos límites que eran considerados clásicos, de forma que esta lengua pudiera ser a la vez lengua culta,

4.- Sobre el desarrollo, evolución y valoración global de estos tipos de latín, hay opiniones aún paradigmáticas como la de E. Norden, *La Prosa d'Arte Antica* II (Roma 1986) 776-782, tr. B. Heinemann Campana [= *Die Antike Kunstprosa* Leipzig 1915-1918] o la de R. Sabbadini, *Storia del Ciceronianismo e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza* (Turín 1886) e id., (nota 2) 62-64 -por cierto, con una valoración quizá demasiado negativa del ciceronianismo en p. 63-, quien además sigue dándonos cumplida cuenta de las disputas personales que estos posicionamientos lingüísticos llegaron a provocar. Un estudio claro, exhaustivo y actualizado es el de J. D'Amico, «The Progress of Renaissance Latin Prose: the case of Apuleianism» *RenQ* 37 (1984) 351-392. Algunas consideraciones interesantes sobre poesía y prosa neolatinas pueden verse en J.M. Maestre Maestre, «Sistema, norma y habla y creatividad literaria latino-tardía» en *Actas del I Congreso Andaluz de Estudios Clásicos. (Jaén 9-12 diciembre 1981)* (Jaén 1982) 260-267. Un panorama completo de la oposición entre «ciceronianismo» (e.e., clasicismo a la italiana) y «erasmismo» (o humanismo pedagógico-moralizante) en España, en A. Carrera de la red (nota 1), esp. 87-107 y 143-144.

5.- Vid. V.S. Clark, *Studies in the Latin of the Middle Ages and the Renaissance* (Lancaster Pa. 1900), esp. p. 3.

de élite, y lengua funcional, operativa dentro del panorama europeo. Me parece, pues, fundamental una reconsideración más profunda del sentido y valor de los distintos movimientos como alternativas a las posiciones ciceronianas más conservadoras.

7.- En un primer grado de alejamiento frente a aquella tendencia habría que situar la corriente de los llamados «eclécticos». No se trata de una reacción que entre en abierta competencia con el ciceronianismo, sino que estos escritores pretenden adaptar la prosa *de corte ciceroniano* a las nuevas exigencias. Para ello y desde el punto de vista del léxico, principal escollo de todo humanista, recurren si es necesario a autores antiguos de época o estilo alejados del de Cicerón, pero siempre clásicos, esto es, *probat*. Pero si el caudal léxico antiguo no bastara, estos escritores no rehuyen la utilización de un neologismo. En este sentido decía L. Valla parafraseando a Cicerón: «*Quare quis non uidet rebus nouis esse accommodanda noua nomina, ut ueteres, a quibus praecepta habemus et exempla sumimus, factitarunt?*»⁶. El ecléctico introduce pues una matización metodológica -funcional por tanto- al ideal de los ciceronianos, aportando de este modo operatividad a una lengua que en ningún caso dejaba de ser a su vez lengua de arte.

8.- Una consideración totalmente distinta merece, en mi opinión, la corriente que viene llamándose «apuleyanismo». Con Beroaldo a la cabeza y su sede en Bolonia, estos escritores provocan una ruptura mucho más fuerte que los eclécticos frente al ciceronianismo en la medida en que defienden abiertamente la utilización prioritaria de un modelo tan opuesto a Cicerón como Apuleyo. Se pone así en entredicho por primera vez la supremacía de Cicerón y del estilo de latín que él representaba y se introduce un elemento distinto en la prosa que, entre ciceronianos y eclécticos, había sido básicamente monocolor. Creo que no es muy aventurado decir que el apuleyanismo supone, en cuanto alternativa de oposición estética a la prosa modélica, la primera tendencia manierista del nuevo latín y una de las señales más claras de su futura caída. Intentan pues estos hombres de letras escribir buen latín, otro latín refrendado por el prestigio de un autor o una línea de autores también antiguos. Ellos son la variación, representan la otra posibilidad de prosa culta y de ella se sirven de hecho en la elaboración de sus obras, en sus enseñanzas, aunque no en sus documentos oficiales para los que se siguió siempre exigiendo un alto nivel de ciceronianismo.

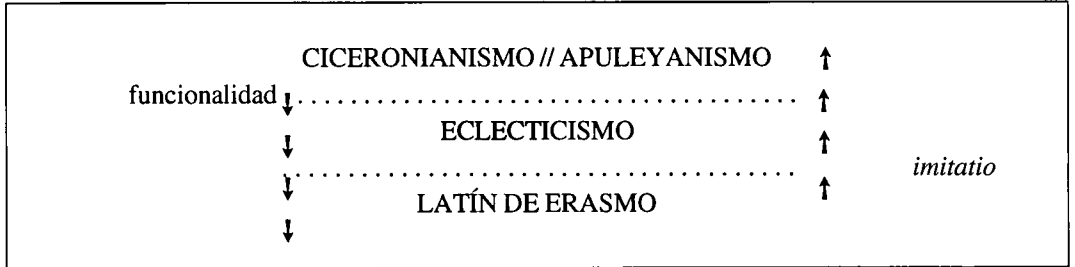
9.- Pero toda esta variedad quedaba en la bulliciosa, activa y de por sí varia Italia. Al norte de los Alpes se va desarrollando un latín bien distinto desde los tiempos que precedieron a la Reforma. Como dice V.S. Clark⁷, «with Erasmus and Melancthon the Latin [...] became subservient to the thought. It is the subtle influence of the content that makes the Latin of Reformation different from that of the Renaissance». Frente al panorama de Italia esta variedad de latín nórdico está fuertemente

6.- L. Valla, *Gesta Ferdinandi Regis Aragonum*, ed. de O. Besomi (Padua 1973) I.14.7. Se apoya en CIC. *Fin.* III.1.

7.- V.S. Clark (nota 5) 68.

centralizada en la persona de Erasmo de Rotterdam, hasta el punto de llamársele a veces latín «erasmiano». Su característica principal es, como digo, la despreocupación por la forma, lo cual no significa en absoluto un descuido de los mínimos recursos estéticos. Implica más bien la no vinculación a ninguna corriente estilística concreta, como ocurría con las anteriormente mencionadas y por ello supone, frente a la línea que he venido considerando matriz de la prosa del Renacimiento, es decir, frente al ciceronianismo, una ruptura en el método a la vez que en los ideales estéticos. Grandes serían las censuras que habría de recibir Erasmo desde el sur por su escribir descuidado aunque ameno y grandes serían a su vez -y en ello se pone de manifiesto que era una toma de posición consciente- las críticas del de Rotterdam a los, para él, ridículos ciceronianos. El criterio ecléctico se nos muestra pues funcional y a la vez se inserta en la más pura motivación estética del humanismo, mientras que Erasmo, en aras de la funcionalidad y operatividad de la lengua, se sale ya de las primeras causas de éste. Erasmo hace suyo el latín, cree en su vigencia como ningún otro (aunque también hay que decir que se ha exagerado a menudo el nivel de competencia lingüística que llegó a alcanzar)⁸, pero a la vez representa mejor que nadie el porqué de su caída, en la medida en que rompe con el compromiso estético que provocó el nacimiento de los *Studia Humanitatis*⁹.

10.- Podríamos pues resumir toda esta variedad lingüística de la siguiente forma, teniendo en cuenta que las líneas divisorias son permeables:



11.- Según este esquema los tres tipos que podríamos llamar «italianos» se opondrían al latín de Erasmo por su voluntad básica y fundamentalmente estética, siendo por tanto el de la *imitatio* el criterio divisor. De otra parte el latín de los apuleyanos y ciceronianos se separa del de los eclécticos en cuanto que supone la sumisión de la operatividad de la lengua a un criterio estético monocolor, quedando estas dos últimas tendencias separadas por los distintos modelos elegidos.

8.- Vid. D.F.S. Thomson, «The Latinity of Erasmus» en T.A. Dorey, ed., *Erasmus* (Londres 1970) 115-137, esp. 115 y M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica III* (Madrid 1953) 228.

9.- Vid. R. Sabbadini (nota 4) 73.

12.- A continuación vamos a analizar, siquiera someramente, el comportamiento concreto de un prosista del siglo XVI y espero poder ejemplificar en él y su obra alguna de las tendencias que hemos comentado.

13.- Es nuestro autor el cordobés de Pozoblanco Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573), renombrado latinista hispano al que se ha atribuido una tendencia marcadamente ciceroniana¹⁰, colegial de Alcalá y de San Clemente de Bolonia, donde se doctoró. Pasó gran parte de su vida en Italia entre los más elevados círculos culturales del momento. Nuestro polígrafo fue jurista, teólogo, filósofo, excelente helenista que tomó, bajo el mecenazgo de los Medici, el relevo de Argirópulo en la traducción de Aristóteles y además se nos cuenta que hizo incursiones en los campos de la arqueología y geografía¹¹. Al cabo de los años vuelve definitivamente a España con nombramiento de cronista oficial del emperador Carlos V. En calidad de tal escribió una crónica en treinta libros sobre los actos del emperador -*De rebus gestis Caroli V*- a la que añadió, como complemento, otra en siete libros sobre los viajes de Colón y la conquista de Méjico por Hernán Cortés -*De rebus Hispanorum ad Nouum Orbem Mexicumque gestis*-¹². Comenzó además la crónica del reinado de Felipe II, pero esta obra quedó inconclusa. Por nuestra parte, centraremos la atención en la crónica indiana que, por lo novedoso de su tema, puede plantear especiales problemas a un latinista.

14.- Como ya he comentado, el problema de la necesidad de neologismos fue crucial para el desarrollo de la prosa humanista y afectó por igual a los todos los escritores, fuera cual fuera su tendencia estilística, y fue principalmente -aunque no sólo- el modo de resolver este problema el que produjo las mencionadas tendencias o «escuelas». Habrá por tanto que delimitar la tipología del

-
- 10.- En adelante, SEP. "Nuestro gran ciceroniano" lo llama M. Menéndez Pelayo, *Hª de los Heterodoxos Españoles* I (BAC V 150 Madrid 1956) 791. Como historiador se le vincula esp. a Livio: *uid.* J. Gil, «El libro greco-latino y su influjo en Indias» en *Homenaje a E. Segura, B. Muñoz y R. Puente* (Badajoz 1986) 61-111, esp. 105 y A. Ramírez de Verger, *J.G. de Sepúlveda. Historia del Nuevo Mundo* (Madrid 1987) 18-21. A. Carrera de la red (nota 1) dice de él -p. 101: «él es el primer español que casi con toda seguridad se puede proclamar ciceroniano a la italiana». En las pp. 102 a 104, sin embargo, esta autora va comentando los diferentes registros que, dentro de la pureza, aplica SEP. a su latín, según esté traduciendo a Aristóteles, polemizando sobre cuestiones políticas, teológicas, jurídicas etc., o escribiendo crónicas históricas, caracterizadas, según ella, por la «*lactea ubertas liviana*». Esta misma autora -p. 170- concluye su estudio con consideraciones como la que sigue: «En este sentido merece destacarse el general eclecticismo de los humanistas hispanos, en los que no se encuentran auténticas actitudes ciceronianistas, entendiéndolas como la aceptación teórica y práctica de Cicerón como modelo único y exclusivo digno de ser imitado».
- 11.- El trabajo más exhaustivo sobre la vida y obra de Sepúlveda sigue siendo el de A. Losada, *J.G. de Sepúlveda a través de su «Epistolario» y nuevos documentos* (Madrid 1973 = 1949).
- 12.- Una edición crítica de los nueve primeros libros de la crónica de Carlos V, con traducción, introducción y notas ha sido ya realizada por E. Rodríguez Peregrina (Tesis doctoral inédita, Univ. Granada 1985) y esperamos ver pronto editada toda la obra. Sobre la crónica indiana, *uid.* A. Ramírez de Verger (nota 10), quien además ha preparado la edición crítica de la obra, publicada en la *Bibliotheca Teubneriana* (Stuttgart-Leipzig 1993).

neologismo y no hablar de él como realidad unívoca. Para ello utilizaré, en líneas generales, la división empleada por M. Benner y E. Tengström¹³, que puede resultar bastante esclarecedora.

15.- *Neologismos de sentido*: se trata de utilizar vocablos en su mayoría clásicos con un valor que antiguamente no tenían (pueden, por ejemplo, haber pasado a designar realidades entonces inexistentes), o bien restringir a uno solo los diversos significados que en otro tiempo tuvieran, con lo que tal vocablo pierde en amplitud pero gana en precisión semántica. Se trata, pues, de un procedimiento puramente clasicista en el sentido de que trata de evitar a toda costa la aparición de términos no clásicos y como tal sería el recurso preferido de los puristas en sentido amplio. Sin embargo, el que los humanistas tuvieran que recurrir a otros procedimientos es la mejor prueba de que éste no era infalible. Su principal problema era que atentaba contra la **explanatio**, concretamente contra la **perspicuitas** y esto es algo que un historiador no pasa por alto. SEP. recurrirá con gusto a esta reutilización de términos, siempre que ello no oscurezca el relato y llega a hacer una advertencia explícita sobre esta traslación semántica, como en el caso del término *leuca*, que él utiliza con el valor español (I,11,2): «*Qua mensura, quoniam Oceani et terrarum spatia a nostris notata sunt, nos quoque breuitatis perspicuitatisque gratia idem uocabulum in hac rerum spatiorumque commemoratione usurpare interdum non dubitauimus.*» Es decir, su obra es, ante todo, «*rerum spatiorumque commemoratio*» y sus principales motivos estilísticos la **breuitas** y la **perspicuitas**. Reutilización de términos vemos, por ejemplo, en la designación de las partes de una ciudad: *forum* = «plaza» (IV,10,1); para la expresión de las fechas: *Idus* (VII,46,3), *Kalendae* (I,3,1) o *Nonae* (I,18,5); o de las instituciones, rangos y en general de la estructuración social -y en la medida en que este campo semántico dio pie a una importante renovación léxica por parte de los autores medievales, la reutilización, aquí, de vocablos clásicos supone una fuerte ruptura con las tendencias imperantes en el latín anterior-¹⁴: así *praefectus*, vocablo de significado no absoluto, en virtud de su etimología y naturaleza morfosintáctica, podrá significar en el ámbito militar «capitán» (I,8,2 *et passim*) y en el administrativo «gobernador» (I,25,2 *et passim*) y de ahí *praefectura* como «territorio administrado por un gobernador», por ejemplo en II,9,2; *Gubernatorum praefectus* (II,24,1) será el «capitán de los pilotos» y *nauticus praefectus* (VII,7,5) un «capitán de navío»; en el ámbito religioso *pontifex* tendrá ahora valor cristiano y así *Pontifex Maximus* será la nueva denominación del Papa (I,13,3 *et passim*) y la dignidad del papado será consiguientemente *Pontificatus Maximus* (por ejemplo en I,12,3). En esta línea, la sede romana se llamará *Sedes Pontificia* (II,6,3).

13.- M. Benner y E. Tengström, *On the interpretation of learned Neo-Latin. An explorative study based on some texts from Sweden (1611-1716)* (Göteborg 1977) 54-59.

14.- Vid. O. Prinz, «Mittelaltersische Wortneubildungen, ihre Entwicklungstendenzen und ihre Triebkräfte» *Philologus* 122 (1978) 270.

16.- *Neologismos de forma*: o neologismos en sentido estricto. Son aquellas palabras que un autor forja -casi siempre a partir de antiguos vocablos- para designar una nueva realidad o una nueva interpretación de la misma. Obedecen a una tendencia estética diametralmente opuesta a la reutilización de antiguos términos: éste es un movimiento formalmente innovador, de ruptura; aquél es conservador. Obsérvese, sin embargo, que a ambos puede atribuirse el mismo grado de creatividad en la renovación léxica de una lengua. Como purista que es, SEP. se muestra en este terreno esencialmente conservador. El primero de estos neologismos formales ni siquiera es creación propia de nuestro autor: se trata de *prorex* = «virrey» II,1,3 «... *cum imperio tituloque proregis adesset...*» o II,8,6 «... *sed in Gallaeciam tempestate delati, hanc prouinciam prorege Fernando Vega procurante...*». Aparece en LATHAM¹⁵ (s.u., 378) con una 1ª doc. en el s. XII y otra ya en el XVII. NEBR¹⁶ define “virrey” (s.u. “virey”, 197) como «rey por otro *prorex -egis*», pero no sé cuál es su fuente. Tampoco lo especifica CALEP¹⁷, que define *prorex* (s.u., en «*Verba Barbara*», 20) como «vicerè». El procedimiento de creación del nuevo término es plenamente clásico (cf. *consul / proconsul*). Dada la escasísima documentación del vocablo en lat. med. y en vista de las noticias, aunque vagas, de los glosarios renacentistas, creo que la atribución de dicha creación ha de recaer en algún autor más cercano a SEP., seguramente un humanista.

El segundo y último neologismo formal encontrado en esta obra nos depara más sorpresas que el anterior: *territamentum* = «intimidación»; VII, 35, 6 «*Sed cum res non procederet nec territamentis et minis quicquam proficeretur*». Se trata de un sust. extraño al latín de todos los tiempos. Sobre la génesis de este neologismo formal en SEP. -no tengo hasta el momento noticia de su aparición en ningún otro humanista anterior a él-, me inclino a pensar que obedece a un error o cruce de dos vocablos antiguos: de un lado, veo clara la influencia del frecuentativo *territo*, que SEP. tan sólo utiliza en tres ocasiones, si bien todas ellas en este mismo libro séptimo¹⁸; de otra parte, creo que el vocablo debería en buena ley atribuirse a la inesperada -aunque no aislada- influencia de APVL., de quien es propio *terriculamentum* (posteriormente también lo usó SIDON.: *uid. J. Perrot -nota 18-, 71*), usado generalmente en plural, al igual que el vocablo de SEP. (*uid. CALEP s.u., 379; OLD [= P.G.V. Glare y otros, Oxford Latin Dictionary (Oxford 1968)] s.u., 1929; FORC [= E. Forcellini, Totius Latinitatis Lexicon (Prato 1858-1875) 6 vols.] s.u., 70; LS [= Ch. T. Lewis & Ch. Short, A Latin Dictionary (Oxford 1984 = 1879)] s.u. terriculamenta, 1861*).

15.- R.E. Latham, *Revised Medieval Latin Word-List from British and Irish Sources* (Oxford 1980 =1965).

16.- E.A. de Nebrija, *Vocabulario Romance en Latín*, transcripción crítica de la edición revisada por el autor (Sevilla, 1516) con una introducción de G.J. MacDonald (Madrid 1981).

17.- *Septem Linguarum Calepinus, hoc est Lexicon Latinum* (Patavii, Typis Seminarii, MDCCCLXXII) 2 vols. En cambio define «Vice Re» (*uid. s.u.*, en «Vice Console», «Vocabulario italiano, e latino», 83) como «*Regis uices implens, gerens*».

18.- VII, 15,2, 19,2 y 33,6. Sin duda, deben haber pesado también paralelos morfológicos como el ciceroniano *incitamentum*: *uid. J. Perrot, Les dérivés latins en -men et -mentum* (París 1961) 68.

17.- *Préstamos*: son vocablos incorporados a una lengua y cuyos lexemas, a diferencia de los neologismos de forma, son ajenos a ésta. Generalmente han sido considerados neologismos sin más y a ello puede haber contribuido en nuestro caso el parentesco de las lenguas romances, donantes del lexema, con el latín, receptor del mismo. Estos préstamos suelen adaptarse a las características morfológicas del latín y en ello el autor que los incorpora debe mostrar su pericia y amplios conocimientos para hacerlo según los procedimientos vigentes en la lengua -el latín clásico en el caso de los humanistas- y evitar así el barbarismo absoluto. Estos procedimientos serán los mismos que rijan para la formación de neologismos puros o formales. Atendiendo a su motivación, algunos de ellos son, como veremos, absolutamente inevitables para el humanista y ello produce una extensión del fenómeno a casos en que sí cabrían otras posibilidades. Desde el punto de vista de la expresión es, obviamente, el recurso más fácil para designar las nuevas realidades, generalmente nuevos descubrimientos técnicos o científicos. Sin embargo, es también el procedimiento más costoso y que más desgasta el estilo, la *latinitas* de un autor y me parece fundamental valorar este dato en su justa medida. Ocupémonos ahora de los préstamos que aparecen en nuestra obra, que proceden en su mayor parte de las lenguas romances -al margen del origen que dentro de ellas pudieran tener- y que se extienden también a las lenguas autóctonas de los pueblos conquistados.

El campo semántico que en mayor medida provoca el recurso al préstamo es el de las armas: *pica* (VII,1,2: «... *eaedem hastae, quas nostri picas appellant*,... »). Su aparición, en principio innecesaria, se debe ante todo a un prurito de claridad en gran medida loable en un historiador. El préstamo más famoso de todo el neolatín es *bombarda* (I,16,5 *et passim*)¹⁹, datado en latín a partir de 1360 en un texto plenamente medieval (*DU CANGE*²⁰ s.u., 694). Nótese pues que la creación -no así la implantación- de este préstamo no es atribuible a los humanistas. El término *bombarda* puede ser fiel reflejo de la semejanza existente en las necesidades de renovación léxica del latín medieval y el humanístico. Otros préstamos son *falconetus* = «falconete» (IV,5,2); *scloppetum* = «escopeta» (II,5,3 *et passim*); derivado de éste es el nombre de agente *scloppetarius* (VI,35,2 *et passim*); *trabucus* = «trabuco» -que, como en el caso de *pica*, SEP. utiliza con valor meramente metafrástico, testimonial- (VII,35,5: «... *machinatio quaedam [...] (trabucum nostri nominant)*... «). Un utensilio no bélico designa el indigenismo *coa* (VII,31,2: «... *coarum (hae autem sunt instrumenta rustica, quae Barbaris pro ligonibus erant)*... «). Otro grupo bastante propenso al préstamo es el que designa las naves. Aquí encontraremos préstamos del romance así como de las lenguas de los indios, mientras que al término clásico queda reservada la designación genérica de las embarcaciones, variando aquél en función de las características de éstas: *acales* (III,19,1: «... *in scaphis monoxyliis, quae patrio uocabulo Acales*

19.- Para mayor información sobre este término puede verse O. Prinz, *Mittelateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert I* (Munich 1967) s.u., 1512, 67-71; *NEBR* s.u. *lombarda*, 125; J. Corominas y J.A. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* (Madrid 1984) s.u. "lombardo", 690, 21-38; o bien *CALEP* s.u., en «Verba Barbara», 4.

20.- Ch. du Cange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis* (Graz 1954 =1883-1887).

nominantur»); *bergantinus* (VI,34,1: «... *speculatoria nauigia, quae Liburnae quoque nominantur (nostri bergantinos uocant)*...»). Otro préstamo es *canoae* (I,7,1 *et passim*): «... *unum nauigii genus notum est in illis regionibus: Canoae patrio uocabulo nominantur*», documentado por primera vez en el Diario de Colón (1492). Como apostilla introduce también *carauela* (I,2,7 *et passim*): «... *tres naues, nostris Carauelas dictas*».

Algunos de estos préstamos, aun dentro de lo que podríamos llamar lenguajes técnicos, pertenecen a la botánica o zoología y en estos casos la reutilización es casi imposible, como con el vocablo *bihaos* (II,22,1: «... *herbarum, quas Bihaos iidem uocant*...») que encontramos con la misma denominación, por ejemplo, en Fernández de Oviedo VII,9,236a-237b); *broma* = «broma» (molusco acéfalo que corroe la madera de los navíos), IV,18,2: «... *carie, quae broma dicitur*...»; *cazabia* (= «pan del cazabi», por ejemplo, en Oviedo, XVI,1,88a y b y en VII,2,230a-233b), por cierto con una presentación anómala, por abrupta, en II,1,2: «*Cazabiae et maiziae, quae Barbaris pro frumento sunt, multarum praeterea frugum aurique ferax*...»; *maizium* o *maizia* = «maíz» (I,17,5 *et passim*).

Otros préstamos, en fin, utilizados por SEP. son *albornotium* = «albornoz» (V,14,2); *almirantus* = «almirante» (I,2,7 *et passim*); *cazique* = «reyezuelo indígena» (I,30,2); *marcha* = «marco» (moneda o peso), VI,5,4.

Para concluir, un terreno en el que SEP. se ve forzado irremisiblemente a emplear préstamos es el de los topónimos, gentilicios y antropónimos. En la medida en que le sea posible, utilizará un término clásico, pero en todo caso continuará anteponiendo la claridad a cualquier otro criterio. Así nos encontramos en medio de su terso latín nombres como *Campechio* = «Campeche», II,11,1; *Cuba* = «Cuba», II,6,3 (gentil. *Cubenses*, II,6,5); *Iucatana* = «Yucatán», II,13,5; *Mexicum* = «Méjico», V,23,1; *Tabasca* = «Tabasco», III,8,1; *Veracrux* = «Veracruz», VI,9,3; *Sanctus Dominicus* = «Santo Domingo», I,18,1; *Sanctus Iacobus* = «Santiago (de Cuba)», II,6,4.

En el caso de las ciudades españolas y europeas el autor sí puede optar entre una forma clásica y un préstamo. SEP., fiel a la postura ecléctica que le atribuimos, ha de preservar la forma clásica siempre que ésta no estorbe la claridad del discurso. Así a Sevilla la llama *Hispalis* (V,23,4; gentil. *Hispalensis*, I,16,6)²¹, a Córdoba *Corduba* (V,23,4; gentil. *Cordubensis*, I,8,2), a Barcelona *Barcino* (I,11,3), a Cádiz *Gades* (I,3,1) y a Venecia *Venetiae* (V,23,3). En cambio a Burgos no tiene otro remedio que llamarle *Burgi* (I,20,3)²² y a Granada no otro que *Granata* (I,2,2)²³. Más comprometido es el caso de Valladolid, para el que sí existe una forma quizá clásica pero irreconocible *Pintia* con la que coexisten formas más cercanas al romance como *Valdoletum*, *Oleti uallis* o *Vallistoletum*²⁴. En este caso prima la **perspicuitas** y se utiliza una de estas formas tardías, *Valdolitum* (I,13,2).

21.- Nótese cómo a la localidad americana de Cempoala la llamaron los españoles «Sevilla» y en este caso Sepúlveda sí emplea el préstamo (IV,19,4): «... *quam urbem a nostris Sevillam nominari iussit*», porque utilizar *Hispalis* en semejante contexto hubiera provocado confusión irremediablemente.

22.- Vid. J.G.Th. Graesse, F. Benedict y H. Plechl, *Orbis Latinus. Lexicon lateinischer geographischer Namen des Mittelalters und der Neuzeit* (Braunschweig 1972) s.u., 70.

23.- Vid. *ORBIS LATINUS* (nota 22) s.u. *Granata*, 163.

24.- Vid. *ORBIS LATINUS* (nota 22) s.u. «Valladolid», 563 y s.u. *Pintia*, 275.

Lo mismo ocurre con los gentilicios y así junto a *Arabes* = «Árabes» I,2,2; *Astigitanus*= «astigitano», «de Écija», III,6,4 leemos por ejemplo *Caribes*= «Caribes»: «... *Caribes a fortitudine patrio uocabulo nuncupati...*», I,14,2. Idéntico será, obviamente, el comportamiento con los antropónimos. El afán primordial de claridad queda patente en apellidos como *Colonus*, *Aguadus* o *Torres*, que hubieran admitido una fácil latinización. Los nombres propios, en cambio, son a nivel comunicativo más irrelevantes y no hay por tanto obstáculo alguno para utilizar sus formas clásicas. Así leemos *Ioannes Aguadus* = «Juan Aguado», I,20,1; *Hieronimus Aguilaris* = «Jerónimo de Aguilar», III,6,4; *Bartholomaeus Colonus* = «Bartolomé Colón», I,17,2; *Christophorus Colonus* = «Cristóbal Colón», I,2,4; *Iacobus Colonus* = «Diego Colón», I,17,2 junto con *Agueibana* = «Agueibana», II,1,4 o *Anacanoa* = «Anacanoa», I,30,2.

18.- *Iuncturae nouae*: o «neologismos pluriverbales». Se trata, por lo general, de dos términos ya clásicos cuya misma combinación sí constituye una nueva lexía. Este ha sido, por ejemplo, el procedimiento utilizado sistemáticamente por las ciencias naturales para la clasificación de las especies o la denominación de órganos y materiales. Para aquellos autores de tendencias clasicistas este procedimiento resultaba enormemente rentable en la medida en que permitía expresar nuevos conceptos u objetos sin tener que recurrir al préstamo o neologismo formal e incluso sin forzar lo más mínimo el significado de un término clásico, principal desventaja de lo que hemos llamado «neologismos de sentido». Sin embargo, cuando este recurso no satisface las necesidades expresivas del autor, puede aquél formar dicha lexía con un término clásico y otro no clásico, por lo general un préstamo. Combinación de dos términos clásicos es *acus nautica* = «brújula» I,10,1 o I,10,2; *arcticus polus* = «polo ártico» I,10,3; *ferrata solea* = «herradura» VI,40,4.²⁵

Elementos no clásicos contienen *Apostolica Sedes* = «Sede apostólica» I,12,1, expresión paralela a *Sedes Pontificia*²⁶; *capsula gubernatoria* = «caja maestra» V,13,4 o V,13,5;²⁷ *tormentarius puluis* = «pólvora» (*uid.* por ejemplo VI,34,2 o VII,6,3)²⁸.

19.- Hay, por último, otros dos tipos de vocablos que, sin ser nuevas formaciones, tampoco nos remiten a ningún autor clásico y no deberían por tanto aparecer en la obra de un humanista que se precie de serlo. Son los medievalismos y términos eclesiásticos.

25.- *Solea* designaba un tipo de calzado para animales, pero obviamente no la herradura, que desconocían; *uid.* *LS s.u. solea*, II B, 1718.

26.- *Apostolicus* es vocablo del lat. ecles.; *uid.* *LS s.u.*, 139 y A. Blaise, *Dictionnaire Latin-Français des Auteurs Chrétiens* (Paris 1954) = *DACH, s.u.*, 4 *med.*, 89.

27.- Solamente el *Thesaurus Linguae Latinae* (Leipzig 1900=*TLL*), VI,2 2349, 15-19, recoge el adj. *gubernatorius* como «*gubernatoris proprius*», pero es forma no atestiguada hasta el siglo V. El término *capsula*, en cambio, es utilizado ya por SEN. o PLIN.; *uid.* *OLD s.u.*, b, 273.

28.- Sobre la productividad del sufijo *-arius* en latín medieval puede verse amplia información en O. Prinz (nota 14) 253-4: 257-8; 271.

20.- **Medievalismos**: ya he comentado que la «revolución» lingüística del neolatín se fundamenta primordialmente sobre el rechazo y frontal oposición a los modos de expresión medievales y especialmente a las creaciones léxicas de la escolástica. La utilización de medievalismos por parte de un humanista resulta pues especialmente significativa por innecesaria. En efecto, como hemos visto, el latín del Renacimiento había habilitado sus propios mecanismos de renovación léxica, cuya operatividad dependía del grado de «pureza» estilística que cada autor aplicara. Sin embargo, la aparición esporádica de vocablos medievales es un fenómeno que acompaña al nuevo latín a lo largo de toda su existencia²⁹. En estos casos será relevante, de un lado, el número de vocablos semejantes utilizado, de otro, el grado de necesidad que fuerza al autor a emplearlos y, por último, la naturaleza morfológica del propio vocablo, e.e., si en su día fue creado según patrones clásicos o si es un auténtico «barbarismo». En nuestra obra encontramos los siguientes sustantivos: *borrago* = «borraja» V,23,4; *Marchio* = «marqués» I,26,3. También aparece el adjetivo *aqueus* = «que está compuesto de agua» V,23,2.³⁰ No hay duda de que el término no es clásico y sin embargo no podemos decir lo mismo de su constitución (cf. *terra / terreus* o *lana / laneus*). Téngase además en cuenta que el lat. clás. -como el castellano- carece de un adj. equivalente que designe la materia.

21.- **Vocablos del latín eclesiástico**: tampoco están en principio autorizados. Sin embargo, el uso relativamente frecuente de vocablos de la terminología específica de este latín -provocados consiguientemente por la semántica-, y sobre todo -por innecesarias- de palabras de su vocabulario general puede en cualquier caso interpretarse como una validación, por parte de nuestro autor, de estos textos cristianos que no desmerecerían por tanto de los clásicos y cuyos autores pasarían a formar parte del grupo de los *probati*. Entre la terminología podemos rastrear sustantivos como *apostolus* = «apóstol» (III,18,1); *canonicus* = «canónigo» (II,6,3); *cardinalis* = «cardenal» (II,9,2); *clerus* = «clero» (II,6,3); *Euangelium* = «Evangelio» (I,12,5); adjetivos como *cathedralis* [sc. *ecclesia*] = «catedral» (II,6,3); *dominicus* [sc. *dies*] = «domingo» (I,18,5). Del vocabulario general son los sustantivos *albedo* = «blancura» VII,24,2;³¹ *attestatio* = «confirmación», «testificación» IV,24,5;³²

29.- Vid. J. IJsewijn, «De lexico linguae latinae nuper inchoato» en *Handelingen van het XXVe Vlaams Filologencongres* (Amberes 1963) 179 y S. Rizzo, «Il latino nell'Umanesimo» en *Letteratura italiana*, ed., A. Asor Rosa, 5. (Turín 1986) 381 y 383.

30.- O. Prinz (nota 14) 262 comenta: «Das Suffix *-eus* dient in erster Linie zu Stoffbezeichnungen wie *aqueus*, *aerugineus*».

31.- Esta palabra es creación del latín de la iglesia (*LS s.u.*, 80; *DACH s.u.*, 71).

32.- Vid. *TLL* II, 1128, 76-77: «*uox ecclesiasticis et Iustiniano imperatori usitatissima*»; *uid.* también *DACH s.u. attestatio*, 61.

caluaria = «cráneo» I,11,4;³³ o un adjetivo como *carneus* = «que consta o está hecho de carne» V,21,6: «... *osseus et carneus homo...*»³⁴; o finalmente un adverbio como *pacifice* = «pacíficamente» II,22,1.³⁵

22.- Como principio metodológico para el estudio de la prosa humanista propongo por tanto seguir partiendo de la base de que, en la inmensa mayoría de los casos, será fundamental el concepto de *imitatio*, pero a la vez habrá que tener en cuenta las necesidades expresivas del autor, necesidades que dependerán del género literario abordado así como del tema concreto que se trate. Espero así mismo haber aportado alguna luz para la validación de las corrientes alternativas al ciceronianismo o purismo extremo y haber mostrado, en el campo del léxico, cómo el neologismo neolatino en toda su variedad puede y debe recibir una consideración diferente por parte de los estudiosos. En posteriores trabajos, sin embargo, intentaré desarrollar estos y otros puntos de interés con el detenimiento que ello requiere.

Luis RIVERO GARCÍA
Universidad de Sevilla

33.- Atestiguado ya en PLIN. y CELS, se desarrolla sin embargo en la VULG. (*DACH s.u.*, 1, 125; *LS s.u.*, I, 273).

34.- Es propio de este latín (*DACH s.u.*, 134; *TLL* III, 477, 20-75, esp. 36-59). Para los orígenes arcaicos de *osseus* -que sin embargo se extendería en época cristiana y, en general, tardía-uid. *TLL* IX, 2, 1117, 7-54 y esp. 11-13, noticia que modifica y corrige la de *LS (s.u.*, 1283), quienes lo consideran postaug.

35.- Sus primeras fuentes son VVLG. y CYPR. (*LS s.u.*, en *pacificus fin.*, 1287; *TLL* X, 1, 17, 49-84 y 18, 1-3; *DACH s.u.*, 587).

RIBETES DE HERNANDO ALONSO DE HERRERA

1.- En un trabajo anterior¹ afirmábamos que Juan Sobrarias fue discípulo de Hernando Alonso de Herrera². Y no es cierto ni por edad ni por estudios ni por trayectoria académica.

Juan Sobrarias coincidió en Zaragoza con Alonso de Segura, quien en 1506 figura con una obra al frente de la *Oratio de laudibus Alcagnitii* de Sobrarias. Y Segura sí había sido discípulo de Herrera. Por su mediación entran en contacto epistolar en 1509 Marineo Sículo, a la sazón en Zaragoza, y el talabicense, Catedrático en la Universidad de Alcalá.

Las alabanzas de Segura forzaron a Marineo a solicitar a Herrera información sobre sus trabajos, a lo que accede nuestro autor enviando incluso al siciliano para corrección y censura su *Historia meorum temporum*, empezando por un cuaderno sobre los hechos del Conde de Cabra. La respuesta de Marineo no sólo es positiva en la crítica sino en el apoyo a su difusión, recomendando a Herrera al tesorero real de Aragón, Luis Sánchez, para su edición, de la que no hay constancia.

1.- «Membrete de Hernando Alonso de Herrera», *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos* (Madrid, 20-24 de abril de 1987), III, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1989, pp. 663-669.

2.- Cf. loc. cit p. 669.

Pues bien, en una carta de 1509 que Herrera envía a Marineo en respuesta a otra del siciliano, plagada ésta de elogios procedentes de Alonso de Segura, se lee:

[...] Sed quod subdubitare videris, an proxima aestate tuas illas acceperim quas Caesaraugusta miseris, accepi, fateor, tum tuas, tum et Seguritanas *Sobrariasque litteras*, evestigio ad eas omnes rescripsi [...]³.

Sigue una explicación sobre las prisas del correo de Marineo, que había traído las tres cartas y se llevaba las tres respuestas. Por la duda de Marineo parece que éstas no llegaron a su destino, aunque creemos que sí porque el siciliano era un hombre de reconocidos olvidos y contradicciones⁴.

La carta indica que la comunidad científica de la Universidad de Zaragoza (Aragón) iniciaba relaciones con la recién creada de Alcalá (Castilla) pese a los enfrentamientos políticos de castellanos y aragoneses provocados por la regencia de Fernando el Católico, que seguía como rey único en Aragón. Por tanto se demuestra que los humanistas, obviando recelos a veces personales, se intercambiaban información sobre sus trabajos.

Y el dato más claro es la relación de amistad (nadie se escribe sin ella) entre el talabricense Hernando Alonso de Herrera y el alzañizano Juan Sobrarias, a los que en pocos meses (1527 al primero, 1528 al segundo) se llevó la Parca.

2.- Alguna afirmación ambigua del propio Herrera y datos dispersos sin analizar debidamente le hicieron preceptor en Salamanca antes de su marcha a Granada en 1492. Pero la carta de Marineo, a la que es respuesta la arriba citada, ofrece pruebas de que no fue un simple preceptor, como sería en Granada educando a los hijos del Conde de Tendilla, sino que era profesor de la Universidad. En efecto, Alonso de Segura se confiesa discípulo de Herrera en la carta citada. Por la fecha de la epístola (1509) y habida cuenta que Segura estaba en Zaragoza en 1506, como hemos visto arriba, no pudo ser su discípulo en Alcalá, adonde Herrera llegó en 1508. Esto nos conduce a Salamanca años antes, en cuya Universidad sin duda ejerció Herrera en la década anterior al 1492⁵.

3.- «[...]Pero puesto que parece dudar de si recibí el pasado verano la carta que me enviaste desde Zaragoza, recibí, te lo aseguro, tanto la tuya como también la de Segura y la de *Sobrarias* y al momento contesté a todas ellas [...]».

4.- Cf. loc. cit., p. 666, n. 13.

5.- Catedrático en Salamanca desde 1513, recibió junto con Hernán Núñez una invitación para reincorporarse a la Universidad de Alcalá en 1522. Sólo hay constancia de la respuesta negativa de Hernán Núñez, pero, por la amistad que los unía desde sus tiempos de Granada, es posible suponer que el rechazo fue remitido en nombre de los dos.

3.- Comentando con J. García Valdivieso nuestro anterior trabajo sobre Herrera⁶ me recordó el olvido de la primera obra⁷ conservada de nuestro autor⁸.

En efecto, Antonio de Nebrija había editado una colección de himnos anotados y comentados. Hernando Alonso de Herrera pretende completarla con una adición de 62 himnos recogidos de la tradición religiosa popular y brevemente comentados, sobre todo en su aspecto métrico.

Pese a la opinión dubitante de Bonilla⁹, el propio Herrera se confiesa discípulo de Nebrija, y ello en el mismo título de la obra, que se edita el 27 de noviembre de 1494 en Salamanca: *Ferdinandi Ferrariensis Aelii Antonii Nebrissensis discipuli Hymnorum additio*.

Parece, pues, que las vidas de Nebrija y de Herrera, o al menos su obra, son complementarias. Está por hacerse un estudio comparativo que aclararía muchas de las zonas oscuras del Humanismo español.

Jesús Víctor RODRÍGUEZ ADRADOS

6.- Cf. n. 1.

7.- J. García Valdivieso, en *Prólogo* a I. Fernández Sánchez, *Historia de Talavera de la Reina*, edición facsímil (de 1896), Talavera de la Reina-Toledo, 1983, p. XIV.

8.- En un documento de Simancas, Libros de Cámara, lib. 22, fol. 357-358, recogido por V. Beltrán de Heredia, O.P. en *Cartulario de la Universidad de Salamanca, II*, Arnao Guillén de Brocar solicita imprimir junto con obras del maestro de Covarrubias y de Antonio de Lebrija el 7 de enero de 1511 «[...] el Santoral y las homilias y las epístolas de San Pablo corregidas y emendadas por el bachiller de Herrera [...]». El privilegio de impresión fue dado en Burgos el 24 de octubre de 1511. Si estas obras (perdidas) no son de nuestro Herrera, muy bien podrían ser de su hermano y discípulo Diego Hernández de Herrera. Tal vez sean éstas las «Cinco Homelias y Epístolas beati Pauli» que figuran en el *Archivo General de Indias, Contratación 1079*, en una relación de libros trasportados a México el 4 de septiembre de 1533; cf. J. Gil, «El libro greco-latino y su influjo en Indias», en *Homenaje a Enrique Segura Covarsí, Bernardo Muñoz Sánchez y Ricardo Puente Broncano*, Badajoz, 1986, p. 85.

9.- A. Bonilla y San Martín, «Un antiaristotélico del Renacimiento. Hernando Alonso de Herrera y su Breve disputa de ocho levadas contra Aristótil y sus secuaces», *Revue Hispanique*, 50, 1920, pp. 63-64.

**ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO AL
DE INSTITUTIONE FOEMINAE CHRISTIANAE DE LUIS VIVES**

Si existe un calificativo con el que sea posible poner de manifiesto de manera rotunda lo que, a nuestro juicio, constituye el principio rector del *De Institutione Foeminae Christianae* de Luis Vives, éste es, sin lugar a dudas, el de «obra de transición». Concluida su redacción en abril de 1523 y publicada la primera edición de la misma al año siguiente en la ciudad de Amberes, el *De Institutione* parece marcar una clara línea divisoria en el devenir existencial y editorial del humanista valenciano. Alrededor de ese año de 1524, en efecto, cambios sustanciales alteran el rumbo de su vida y dan una nueva orientación a su labor intelectual. Y así, comprobamos -a nivel personal- cómo, tras la ejecución de su padre a manos de la Santa Inquisición de Valencia, y una vez rechazado el puesto que la Universidad de Alcalá de Henares le ofreciera como sustituto de Nebrija, se cierran definitivamente las puertas del ansiado regreso de Vives a España. Se cierra una puerta pero se abre otra, ya que la imposibilidad de llevar a cabo este viaje da origen a la serie de continuadas visitas de Vives a Inglaterra; allí pasará la mayor parte de su tiempo hasta 1528, sin que ni una sola vez lo acompañe en sus desplazamientos su mujer, Margarita Valdaura, con la que -curiosamente- había contraído matrimonio en 1524. Esto por un lado; por otro, esa fecha señala también a nivel profesional el final de una etapa en la que, a excepción de la muy difundida y elogiada *In Pseudodialecticos* y de su sesudo comentario al *De Civitate Dei* de San Agustín, no encontramos en su producción ninguna obra de la trascendencia y repercusión de sus escritos posteriores. Como muy acertadamente indica A. Fontán, «en torno a 1524 Vives dio un giro de 180 grados en la dirección de sus estudios y publicaciones, que significa un cambio

análogo en sus preocupaciones intelectuales, sociales y humanas»¹. Así pues, las producciones de mayor ambición y volumen que configuran lo más representativo de la obra de Vives y que desconocen toda restricción temática, moviéndose con igual soltura en el campo de la filosofía, la pedagogía, la moral, la política o la apologética cristiana, fueron acometidas, fundamentalmente, en los últimos quince años de su existencia, o sea, a partir de 1524.

Sin embargo, cuando nosotros tildamos de «obra de transición» al *De Institutione Foeminae Christianae*, no pensamos tanto en esa brecha que rompe en dos el perfil bio-bibliográfico de su autor alrededor de la emblemática fecha de 1524, como en el hecho de ser esta obra un escrito enclavado, simple y llanamente, en el siglo XVI, época de trascendental importancia en la formación de las sociedades europeas, puesto que con ella asistimos a la transición del feudalismo al capitalismo. Al hablar, pues, de transición, en general, y aludir al *De Institutione* como ejemplo típico y particular de discurso literario de formación de transición, queremos significar la peculiar situación de convivencia de matrices ideológicas que se produce cuando dos modos de producción distintos -uno en vías de desaparición y otro en curso de desarrollo- luchan por implantar su propia ideología. Por lo tanto, las evidentes contradicciones que se pueden rastrear en la obra de Vives y que para A. Fontán -en virtud de un criterio meramente psicológico- son achacables tan sólo a una personalidad compleja y a la dualidad «de un carácter vigoroso forjado sobre convicciones muy profundas»², para nosotros, en cambio, serán un claro exponente de la coexistencia de una matriz ideológica feudal, generadora de una visión de la sociedad como cuerpo orgánico, y de una matriz ideológica burguesa, productora constante de la noción de sujeto³. Sacar a la luz algunos significativos ejemplos de un organicismo todavía latente en la obra de quien ha sido considerado como intelectual arquetípico del movimiento humanista del siglo XVI -entre otros motivos, por sus continuados ataques a la escolástica de centurias precedentes⁴- y mostrar cómo esos restos de ideología feudal se amalgaman con las directrices ideológicas impuestas por la burguesía creciente, serán los aspectos privilegiados en nuestro acercamiento al *De Institutione Foeminae Christianae*.

El *Libro llamado Instrucción de la Mujer Cristiana* -título con el que también es conocida esta obra desde que fuera traducida al castellano en 1528 por Juan Justiniano- ocupa un lugar ciertamente difícil de determinar en el conjunto de la producción de Vives. Así lo pone de manifiesto, al menos, el constatar la falta de acuerdo existente entre aquellos estudiosos de la obra vivesiana que se han esforzado en establecer una clasificación de la misma en base a un criterio fundamentalmente temático.

1.- A. Fontán, "Juan Luis Vives, un español fuera de España" en *Revista de Occidente* 145, 1975, p. 38.

2.- Op. cit., p. 49.

3.- Un exhaustivo análisis de todo lo concerniente a la problemática ideológica de las formaciones sociales de transición y, en concreto, de la transición que llevó aparejada el nacimiento de la burguesía, se puede encontrar en J.C. Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, 1974.

4.- La abierta oposición de Vives a la escolástica es el principal tema que se aborda en E. González González, *Joan Lluís Vives: de la escolástica al humanismo*, Valencia, 1987.

Resulta curioso, pues, comprobar cómo se engloba en el campo de la pedagogía, en estudios cercanos a nosotros, lo que, en cambio, era visto por A. J. Namèche⁵ en el siglo pasado como obra ascético-teológica, y recibía, por su parte, la etiqueta de tratado moral de manos de J. Estelrich⁶, ya en la primera mitad de nuestra centuria. Pero no queda ahí la cosa, pues tampoco parecen estar diciendo lo mismo F. de Urmeneta⁷, de un lado, y C. G. Noreña⁸, de otro, cuando califican de obra pedagógica el *De Institutione*; uno y otro añaden a ese título genérico una denominación más específica, y así, F. de Urmeneta habla de «obras de pedagogía sexual» -apartado en el que se incluiría igualmente el *De Officio Mariti*-, mientras que C. G. Noreña agrupa en un capítulo titulado «Alumnos especiales: príncipes, mujeres y pobres» aquellas obras que, dada la peculiar naturaleza de los alumnos, escapan a los principios generales de la pedagogía vivesiana. De cualquier forma, lo que a nosotros nos interesa resaltar aquí es esa especie de atipismo que evidencia el *De Institutione* a la hora de asignarle un puesto concreto frente a las restantes obras de Vives; atipismo que, a nuestro juicio, y paradójicamente, no es más que la consecuencia de su carácter intrínsecamente vivesiano; no hay, en efecto, nada en esta obra que podamos considerar ajeno al mundo intelectual de Vives; aunque -eso sí- sorprende y desconcierta a los amantes de las clasificaciones el aglutinamiento de temas e intenciones que hace de este tratado algo más que un simple manual de educación femenina o una guía espiritual para mujeres. La mera elección del término *institutio*, que aparece en el título, nos da ya una idea -como apunta el propio F. de Urmeneta⁹- de la amplitud con que Vives se plantea una obra en la que, sin duda, pretende dar cabida a todos aquellos aspectos que, sea cual sea su naturaleza, posibiliten una formación íntegra y cabal de la mujer. Pedagogía y moral cristiana fundidas para conformar un discurso que, si es digno de interés por algo, lo es, sin duda, por la fuerte carga ideológica que de sus páginas se desprende.

Examinemos ahora, antes de hacer consideraciones de otro tipo, las líneas generales que sustentan el completísimo programa de formación femenina propuesto por Vives.

El tratado, escrito íntegramente en Lovaina y concluido -como ya adelantamos- en 1523, se abre con una epístola nuncupatoria dirigida a la entonces esposa de Enrique VIII de Inglaterra, Catalina de Aragón. Al igual que ya hiciera un año antes ofreciendo al monarca inglés sus comentarios al *De Civitate Dei* de San Agustín, Vives pretendía, dedicando ahora el *De Institutione* a la reina, reforzar los lazos que le unían a la corona inglesa y conseguir así de sus protectores la asignación de una pensión vitalicia que facilitase su total consagración al estudio. Como él mismo deja claro en esta suerte de prólogo, su intención es afrontar con profundidad y rigor un tema que, hasta entonces, sólo había sido

5.- A.J. Namèche, *Mémoire sur la vie et les écrits de Jean Louis Vives*, Bruxelles, 1841.

6.- J. Estelrich, *Vives. 1492-1540*, Paris, 1941.

7.- F. de Urmeneta, *La doctrina psicológica y pedagógica de Luis Vives*, Barcelona, 1949.

8.- C. G. Noreña, *Juan Luis Vives*, trad. A. Pintor Ramos, Madrid, 1978.

9.- Op. cit., p. 358.

tratado de manera tangencial: la instrucción de las mujeres. Y ello con el fin de elaborar un manual de conducta femenina encaminado a hacer de la princesa María -destinataria auténtica de la obra- un espejo de virtudes tan digno de alabanza como sin duda era su madre, la reina Catalina.

Vives, haciéndose eco de un parecer muy común en su tiempo, concibe a la mujer no como un ser autónomo, sino, por así decir, como una especie de satélite del hombre; en este sentido, la mujer no es nada en sí misma, sino que siempre es algo en función del puesto que ocupa en la sociedad con respecto a un hombre, de ahí la jerarquización del cuerpo social femenino en tres clases básicas e inalterables: doncellas, casadas y viudas¹⁰. Toda mujer se integra en uno de estos tres grupos en algún momento de su existencia, según lo determine en cada ocasión el tipo de relación mantenida con un hombre de su entorno familiar. Partiendo de esta base, pues, el *De Institutione* no podía estar conformado más que por tres libros: uno dedicado a la formación de las doncellas, otro a la problemática de las mujeres casadas, y un tercero y último consagrado a las viudas. Con todo, la enorme desproporción existente entre el primero y los otros dos -simples apéndices añadidos al final, con objeto de recopilar las observaciones específicas sobre casadas y viudas que ya estaban dispersas en el libro de las doncellas- nos ha llevado a concentrar nuestro esfuerzo básicamente en este primero, mucho más significativo y elaborado. El libro segundo y el tercero, aunque muy sustanciosos también desde el punto de vista ideológico, se nos antojan, en cambio, menos sutiles.

Centrados, entonces, en el libro primero, veamos de qué modo dosifica Vives los contenidos del mismo, haciendo un rápido recuento de los quince capítulos que configuran su estructura. Estos aparecen encabezados como sigue¹¹: capítulo I: *De educatione uirginis infantis*; capítulo II: *De reliqua infantia*; capítulo III: *De primis exercitamentis*; capítulo IV: *De doctrina puellarum*; capítulo V: *Qui non legendi scriptores, qui legendi*; capítulo VI: *De uirginitate*; capítulo VII: *Quomodo uirgo corpus tractabit*; capítulo VIII: *De ornamentis*; capítulo IX: *De solitudine uirginis*; capítulo X: *De uirtutibus foeminae, et exemplis, quae imitetur*; capítulo XI: *Quomodo foris aget*; capítulo XII: *De saltationibus*; capítulo XIII: *De amoribus*; capítulo XIV: *De amore uirginis*; y capítulo XV: *De quaerendo sponso*.

Resumiendo considerablemente el programa educativo que se insinúa tras los títulos que acabamos de mencionar, podríamos cifrar en cuatro los puntos fundamentales sobre los que Vives hace girar todo el sistema de instrucción concebido por él: uno, necesidad de comenzar la labor de educación de la doncella desde el momento mismo de su nacimiento; dos, cuidado extremo en la selección de textos y autores que configuren la base teórica de su aprendizaje; tres, la virginidad como virtud

10.- Como muy atinadamente se apunta en la obra de Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI Y XVII*, Madrid, 1986, convendría, quizás, hablar de un cuarto grupo social: el integrado por las monjas; el papel desempeñado por los conventos femeninos -en los que, por los más diversos motivos, se aglutinaban grupos muy heterogéneos de mujeres- resulta fundamental para trazar un panorama completo de los diferentes ámbitos que circunscribían la vida cotidiana de las mujeres en los siglos XVI y XVII.

11.- El texto que hemos manejado del *De Institutione Foeminae Christianae* aparece contenido en la siguiente edición: *Io. Ludouici Viuis Valentini Opera, in duos distincta tomos...* Basilea. Apud Nicolaum Episcopium Iuniorum. 1555, vol. II, pp. 648-755. En lo sucesivo, para referirnos a ella, lo haremos indicando tan sólo la página.

suprema a cultivar por la mujer; y cuatro, aislamiento, sobriedad y obediencia como normas básicas de conducta.

Para Vives, pues, la educación, que no es otra cosa que corregir la innata inclinación al mal de todo ser humano -más acentuada, si cabe, en la mujer que en el hombre, ya que fue ella la causante de la expulsión del paraíso-, ha de comenzar cuanto antes; y en los primeros días de existencia no hay método más eficaz para imbuir el buen carácter y la virtud en la doncella que el que ésta sea amamantada con la leche materna¹², o, si ello no fuera posible, alimentada por una buena nodriza de moral intachable. Más adelante, ocupará su tiempo en los juegos propios de la edad, evitando -eso sí- la compañía masculina, y bajo la mirada siempre vigilante de su madre o de alguna anciana respetable. Aprenderá a leer cuando dé muestras de estar capacitada para ello, y simultaneará este aprendizaje de las letras con lo concerniente al gobierno de la casa. Objetivo fundamental de todo ello, evitar la tentación de «pensar» en que podría caer si permaneciese ociosa, pues «*cogitabit quae? Celer est cogitatus foeminae, ac fere inconstans, uagus, peregrinus*»¹³. Póngase, en consecuencia, remedio a tal peligro consagrando el tiempo que le deje libre la lectura a ocupaciones tan femeninas como hilar, coser, bordar y, muy especialmente, cocinar; en esto último se muestra contundente: «*Vidi contra exosas uiris uxores, soceris nurus, patribus filias, quod se artem negarint tenere instruendi epulas. Atque adeo quod uiri in hac Belgica cauponentur saepe ac multum, praecipuam esse causam autumo, negligentiam et ignauiam foeminarum coquendis cibis, quae cogit uiros a domo abhorrere, et alibi quaerere, quod domi non inueniunt*»¹⁴.

Vives justifica la educación de la mujer con una clara intención: que ésta aprenda qué cosa es el bien y aspire a él, sin que pueda incurrir en el mal por ignorancia. En apoyo a su tesis, trae a colación los ejemplos de numerosas mujeres ilustres de tiempos pasados, que, además de ser cultas e instruidas, eran puras y de muy elevada moral; y para que no parezca que la integridad moral y el cultivo del espíritu fueran patrimonio exclusivo de la Antigüedad, cita también a algunas distinguidas contemporáneas suyas tales como doña Mencía de Mendoza, doña Ángela Mercader Zapata, las hijas de Tomás Moro, o, lógicamente, las de los Reyes Católicos, con especial mención de Catalina de Aragón. Así es que la mujer tiene también derecho a zambullirse en la lectura, siempre y cuando el texto que caiga en sus manos esté orientado a la exaltación de la virtud -lo cual, bien mirado, no deja de ser una enorme limitación. En consecuencia, quedarán fuera del alcance de las mujeres, entre otros muchos,

12.- Tal y como se lee en la obra de M. Lazard, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, 1985, p. 27, esta práctica, lejos de haber sido exclusivamente propuesta por Vives, fue comúnmente recomendada en la época: "Les médecins les plus illustres entreprennent une vigoureuse campagne en faveur de l'allaitement maternel, et insistent sur les liens qu'il crée entre l'enfant et la mère dont ils soulignent le rôle irremplaçable et l'influence déterminante dans la formation du caractère et des moeurs".

13.- *Opera*, p. 652.

14.- *Opera*, p. 653.

los siguientes títulos: *Amadís*, *Tirante*, *Tristán*, *Celestina*, *Lanzarote del Lago*, *Píramo y Tisbe* o el *Decamerón* de Boccaccio, «*quos omnes libros conscripserunt homines ociosi, male feriat, imperiti, uitij ac spurcitiae dediti*»¹⁵; por su parte, en lo que a poesía se refiere, quien se tenga por mujer de bien huirá como del diablo del *Arte de amar* de Ovidio, para el que no encuentra otro calificativo mejor que el de "*corruptor iuuentutis*"¹⁶. Y frente a la prohibición, las lecturas recomendadas; éstas son: los *Evangelios*, los *Hechos de los Apóstoles*, los libros históricos y morales del *Antiguo Testamento*, las obras de los santos padres, Platón, Cicerón, Séneca y otros semejantes; en materia de poesía. Prudencio, Próspero y Paulino serán los más indicados.

En lo tocante a la importancia de la virginidad en la mujer -tanto la del cuerpo como la del alma, pues la una en la otra carece de valor-, las reflexiones explícitas y drásticas se suceden a lo largo de toda la obra, de entre las muchas observaciones al respecto, basten estas palabras condenatorias de la doncella impura para dar una idea de la postura de Vives ante el tema: «*Et si affectus aliquid ualent, ut ualere plurimum par est, iustos praesertim et honestos, uertat se quoquo uolet puella amissa pudicitia, omnia inueniet sua causa tristia, moesta, lamentantia, lugentia, irata sibi, et infesta. Quis dolor consanguineorum?... Quae detestatio familiarium?... quae irrisio?... quae auersio amicarum?... auae solitudo?*»¹⁷. Otras virtudes que, igualmente, han de cultivar las mujeres junto a la castidad, e independientemente de su estado -ya sean doncellas, casadas o viudas-, son el pudor, la templanza, el comedimiento, la economía, la frugalidad, la diligencia en los quehaceres domésticos, el culto de la religión y la mansedumbre, cualidades todas que las asemejarán al auténtico modelo de virtud, cuya perfección deben imitar, la virgen María.

Y, evidentemente, nada de esto se puede alcanzar sin el ejercicio de las tres normas de conducta elementales que antes citábamos: aislamiento, sobriedad y obediencia. Con el aislamiento del mundo exterior al que debe estar sometida la doncella se evitará toda ocasión de peligro o de enfrentamiento con el mal: «*Virgini rarus debet esse egressus in publicum, quum neque negocij sit ei quicquam foris, et periculum preciosissimae rei pudicitiae*»¹⁸. Por el camino de la sobriedad, tanto en lo referente al cuidado del cuerpo como en lo tocante al género de vida, se habrá de perseguir el total apartamiento de los placeres de este mundo y la sublimación de los sentidos. Vives sólo encuentra palabras de rechazo para todo lo relacionado con los cosméticos, las pinturas y los avalorios; condena enérgicamente el excesivo engalanamiento de los cabellos y el derroche ornamental de las indumentarias femeninas de la época, y acaba por plantear a la mujer un severísimo ultimátum de orden moral: «*Non potes utrinque esse aurea. Elige, utrum mauis, corpus an animum aureum*»¹⁹?» Y el mismo rechazo que

15.- *Opera*, p. 658.

16.- *Opera*, p. 659.

17.- *Opera*, p. 661.

18.- *Opera*, p. 671.

19.- *Opera*, p. 667.

propina a la desmesurada preocupación por el aspecto físico lo proyecta también en aquellos usos y costumbres que potencian la molición de la existencia. En lo que a la obediencia se refiere, por último, en ella deposita Vives la clave de la relación de la doncella con sus padres y de la mujer casada con su marido. Difícilmente errará su camino la mujer con la observancia de este precepto, ya que ningún mal podrá sobrevenirle de parte de quienes, estando por encima de ella, velan por su seguridad; reveladoras en este sentido son sus palabras a propósito de la elección del marido: «*Itaque uirgo, dum parentes de ipsius conditione consultant, totam eiusmodi curam ad illos releget: qui et ei non minus bene cupiunt, quam ipsamet sibi*»²⁰.

Como muy ingeniosamente pone de manifiesto M. Fernández Álvarez²¹, la severidad de este instructivo ideario, al que muy seguramente tal vez algunos de pasasí revista, parece mostrarnos a un Vives definitivamente partidario de aquella máxima inveterada que prefiere a la mujer «en casa y con la pierna quebrada»; «hasta tal punto», dice M. Fernández Álvarez, «que una de dos, o él se inspiró en el refrán castellano, o él lo provocó al escribir estas palabras: 'Mísera doncella [...]: cuánto mejor te fuera haberte quedado en casa o haberte quebrado una pierna del cuerpo que una pierna del alma'»²². En cualquier caso, lo cierto es que la obra de Vives -a pesar de sus palabras iniciales en sentido contrario- no constituye en absoluto un elemento aislado en el panorama literario del siglo XVI; más bien lo contrario. Según afirma M. Vigil²³, durante los siglos XVI y XVII fueron numerosísimas las aportaciones de moralistas, teólogos e inquisidores, destinadas a establecer modelos de comportamiento femenino capaces de convencer a las mujeres de que se ajustaran a los papeles y estados en los que trataban de ser ubicadas por el poder masculino²⁴. La enorme difusión, sin ir más lejos, que tuvo

20.- *Opera*, p. 689.

21.- M. Fernández Álvarez, *La sociedad española en el siglo de oro*, Madrid, 1989, p. 483.

22.- M. Fernández Álvarez extrae su cita de la siguiente edición: Luis Vives, *Obras completas*, trad. Lorenzo Riber, Madrid, 1947, vol. II, p. 1049.

23.- *Op. cit.*, p. 3.

24.- En este sentido, y dada la enorme profusión de textos literarios en la época sobre la problemática de la educación femenina, consideramos, tal vez, excesiva la pretensión de M. Vigil en *El Renacimiento y España*, trad. de A. Alatorre, Madrid, 1986, p. 634, y de J.D. Viera, "¿Influyó el 'Libre de les dones', de Francesc Eiximenis (1340? - 1409?) en el 'De Institutione foeminae Christianae', de Luis Vives?" en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 54, 1978, pp. 145-155, de querer ver una -a nuestro juicio- excesiva y determinante influencia de la obra del erudito Francesc Eiximenis en el *De Institutione* de Vives. Los paralelismos que -sobre todo Viera- atribuye a esta influencia directa son, a nuestro entender, más fruto de una inquietud general por el tema que del seguimiento concreto de un único modelo por parte de Vives.

en su época el *De Institutione*, del que a los pocos años de su primera edición en lengua latina circulaban por toda Europa traducciones en español, francés, inglés, alemán e, incluso, italiano²⁵, nos proporciona una prueba más que evidente del sumo interés con que eran acogidos por el sistema todos los escritos en este sentido. Esa severidad, no obstante, a la que aludíamos más arriba, reflejada tanto en el manual de Vives como en los de otros contemporáneos suyos, y que, entre otras muchas restricciones, pretende hacer del silencio un atributo indispensable de la mujer cristiana, no es, en realidad, sino la consecuencia directa de un orden de cosas bien distinto en el comportamiento cotidiano de las mujeres de aquella época, como así se deduce de las reiteradas críticas y reprimendas a los «malos hábitos femeninos» que los moralistas -y Vives entre ellos- pretenden corregir con tanto empeño. Obviamente, si pretendían corregir lo que para ellos era una mala costumbre es que, sin duda, ésta estaba plenamente atestiguada.

El público destinatario de tales propuestas morales era, por otra parte, relativamente limitado, ya que todos estos escritos se dirigían preferentemente a mujeres urbanas de clases medias y altas; y aunque las pautas de comportamiento de éstas provocaban ciertas reacciones de imitación en las de los bajos estamentos, no deja de ser cierto que los modos de vida y el tipo de relación de subordinación a que unas y otras se veían sometidas en sus respectivos entornos familiares eran bien distintos. En este particular, el título de la obra de Vives, *De Institutione Foeminae Christianae*, no se corresponde de lleno con lo que tras él se esconde; los preceptos y normas de vida contenidos en sus páginas no son aplicables más que a una cierta clase de mujeres cristianas y no a todo el sector femenino de la cristiandad como se insinúa en el enunciado. El simple hecho de citar como prototipo de mujeres cristianas, dignas de ser imitadas, a las hijas de Tomás Moro o a las de los Reyes Católicos, da ya una idea clara del nivel social requerido para ser destinataria en potencia de los principios encerrados en el *De Institutione*. A este tipo manifiesto de elitismo clasista se refiere M. Lazard en los siguientes términos: «L' évolution de la princesse, de la grande dame, de la mondaine ou de la bourgeoise y est partout privilégiée. Que d'absentes dans ces textes dont la plupart ignorent paysannes, ouvrières et artisans, c'est à dire la majeure partie de la population féminine»²⁶.

Esta absoluta omisión del papel social de la mujer que evidencian los textos del siglo XVI, puesta de relieve por M. Lazard, y perfectamente palpable en el *De Institutione* de Vives, guarda una estrechísima relación con el nuevo planteamiento ideológico que la burguesía impone en su progresivo avance hacia el control de los medios de producción. La dialéctica privado/público, eje fundamental en torno al cual gira la matriz ideológica burguesa, y a cuya estructura ha de adaptarse igualmente la

25.- La primera traducción al castellano, aparecida en Valencia en el año 1528, fue llevada a cabo por Juan Justiniano; en 1540 apareció en Londres la traducción inglesa de Hyrde; dos años más tarde, en 1542, fue publicada en París la edición francesa con traducción de Changry; 1544 y Augsburgo son la fecha y el lugar de publicación de la traducción alemana realizada por Bruno; y, finalmente, Vangris publicó en Venecia en 1546 la traducción al italiano del *De Institutione*. Una detallada lista de las vicisitudes editoriales -tanto en latín como en las mencionadas lenguas nacionales- del *De Institutione* puede encontrarse en C.G. Noreña, op. cit., p. 351.

26.- Op. cit., p. 8.

nobleza, asigna a la mujer un campo de actuación bien definido: la esfera de lo privado; en consecuencia, si toda labor desempeñada por una mujer se desenvuelve siempre en el ámbito privado, no debe extrañar en modo alguno la carencia casi absoluta de documentos que atestigüen y valoren el significado de su esfuerzo. A lo largo del *De Institutione* Vives testimonia cumplidamente esta circunstancia en aseveraciones del tipo de ésta: «*Ad hoc, ut uirorum institutiones numerosas sint, foeminarum certe mores paucissimis formari praeceptis possunt. Quoniam uiri et domi, et foris, et in re priuata, et in repub. uersantur... foeminae unica est cura pudicitiae*»²⁷; o de ésta otra: «*neque eam scholis praefici foeminam decet, nec inter uiros agere, aut loqui... si proba sit, domi sedere poti, et alijis incogni tam esse conuenit*»²⁸. Aunque estas palabras sobre cuál debe ser el lugar natural de la mujer suenen tremendas bajo una óptica contemporánea, en pleno siglo XVI, en cambio, hacían de Vives un pensador que se adaptaba al curso de los tiempos. En esa misma línea de avance con respecto a los viejos métodos medievales en los que primaban las discusiones sobre si las mujeres eran maléficas o benéficas, hay que reconocer, tanto en Vives como en otros humanistas cristianos, el mérito de haber comenzado a creer en una cierta capacidad de raciocinio de la mujer que la cualificaba para un cierto tipo de educación.

Sin embargo, como ya insinuábamos al principio, en el *De Institutione Foeminae Christianae* coexisten con estos nuevos elementos otros menos novedosos que no son sino coletazos de un organicismo de origen feudal que se resiste a desaparecer sin más. Unos y otros quedan plasmados en el discurso de Vives, confirmando al conjunto el carácter típicamente representativo de una obra de transición.

Reduciendo esta presencia organicista en el *De Institutione* a sólo dos principios básicos realmente significativos, tendríamos, por un lado, la consigna fundamental del organicismo de «salvar los fenómenos», «salvar las apariencias», y por otro, la defensa a ultranza de las fronteras entre unas clases sociales y otras. Este último principio es, en realidad, consecuencia del primero, y ambos tienen origen en la visión medieval de la sociedad como cuerpo orgánico. Una contundente sentencia de Vives es, a nuestro juicio, testimonio manifiesto de esto que decimos: «*opus Dei est omne quod nascitur: diaboli, quodcunque mutatur*»²⁹. Justamente a la luz de esta máxima cobran auténtica significación posturas y opiniones de Vives que, de otra forma, podrían parecer descontextualizadas. Esto nos da la pauta para entender, por ejemplo, el porqué de su rechazo y condena de los sentidos, que, en una concepción organicista, representan un camino de penetración del mal en el alma humana: «*ut sapientissime nostri dixerint, per sensus omnes, ceu per fenestras quasdam, mortem ad animum uel irrumpere, uel irrepere... haud saepe uirgo aperiat: et quum aperit, adhibendum est praesidium, et caute*»³⁰; es el mismo caso de su feroz crítica al desmedido empleo de cosméticos y pinturas por parte de las mujeres

27.- *Opera*, p. 648.

28.- *Opera*, p. 656.

29.- *Opera*, p. 666.

30.- *Opera*, p. 671.

para mejorar su imagen, pues pretender alterar artificialmente la naturaleza, que ha sido creada a imagen y semejanza de Dios, es un hecho contemplado como sacrílego desde una perspectiva medieval: «*Et quidem isto in loco pro timore, quem nobis fides suggerit, pro dilectione, quam fraternitas exigit, non uirgines tantum aut uiduas, sed et nuptas puto, et omnes omnino foeminas admonendas, quod opus Dei, et factura eius, et plastica adulterari nullo modo debeat, adhibito flauo colore, uel nigro puluere, uel rubore, aut quolibet denique lineamenta natiua corrumpente medicamine: Dicit Deus, Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram. Et audet quisquam mutare et conuertere, quod Deus fecit*»³¹; como medieval es también su total repulsa hacia cualquier tipo de intercambiabilidad en los roles asignados a hombres y mujeres: «*illud uero ne admonendum quidem arbitror, foeminae uirili cultu et uestito utendum non esse. alio qui euidetissimum fore signum, et audaciam uirilem, et notabilem impudentiam inesse muliebri pectori... quo circa qui uestimenta reddit promiscua, merito abominandus nuncupatur a Domino, qui rem tentat naturae legibus inimicam: unde multa in hominum coetib. existerent pericula*»³², o su idea sacralizante del matrimonio, que él concibe como signatura que remite a la alianza de Cristo con la Iglesia: «*Humanus genus mortale in singulis, suffeccione sobolis fit perpetuum. Et ut soboles sancta sit, ac pura, Deus coniugium instituit: quo autore seruire possumus naturae. sine peccato*»³³, o, finalmente, su explícita desaprobación de aquellas uniones que no comporten una identidad de clase social entre los cónyuges: «*Sed in his omnib. in uniuersum est curandum, ut aequalitas sit quaedam, uel similitudo uerius inter uirum et puellam*»³⁴.

A pesar de estas claras conexiones del *De Institutione Foeminae Christianae* con los esquemas ideológicos típicos de un modelo social ya casi extinguido en su primitivo vigor, diremos, no obstante, para terminar, que esta obra de Vives representa un significativo paso adelante con respecto a esos mismos esquemas, aunque tan sólo sea por elevar a la mujer a la categoría de ser pensante.

José Manuel RODRÍGUEZ PEREGRINA
Universidad de Granada

31.- *Opera*, p. 666.

32.- *Opera*, p. 671.

33.- *Opera*, p. 689.

34.- *Opera*, p. 690.

ALGUNOS TESTIMONIOS DE PETRARCA SOBRE SU CONCEPTO DE CESURA

Pocas veces le es dado, a quien estudia la historia de la métrica latina antigua o medieval, conocer testimonios sobre la técnica de versificar que provengan precisamente de alguien cuyos versos se valoran por su perfección formal y, en el caso de los medievales, por su clasicismo. Los testimonios de este tipo son doblemente valiosos, porque además de su interés como documento para conocer las teorías métricas de una determinada época, son también índice del saber filológico del poeta de que se trate. La sorpresa que nos produce el que algunos eruditos medievales llegaran a dominar la métrica cuantitativa del modo en que lo hicieron con instrumentos de trabajo tan toscos, y al mismo tiempo la escasez de las noticias que sobre métrica —no así sobre prosodia— nos han llegado, hacen que cobren un valor extraordinario unos textos libres de las ataduras y servidumbres del género didáctico, y por tanto especialmente sinceros y espontáneos como son los que aquí se van a tratar.

El códice S. P. Arm. 10/27 —antes A 49 inf.— de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, que contiene, entre otras cosas, todo Virgilio con el comentario de Servio, debe su fama sobre todo a los escolios de puño y letra de Petrarca que se reparten apretadamente por sus márgenes.¹ Las glosas tienen

1.- La bibliografía sobre este manuscrito es bastante amplia. Una excelente guía es M. Feo, «Petrarca, Francesco», *Enciclopedia Virgiliana*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana. 1988, iv, s.u., con bibliografía exhaustiva. Con motivo del bimilenario de Virgilio se publicó un imponente facsímil del códice: *Francisci Petrarcae Virgiliana: Codex ad Publii Vergilii Maronis diem natalem bis millesimum celebrandum quam sinillime expressus atque in lucem editus*, praef. est I. Galbiati, Milán 1930. Sobre la historia del manuscrito y su gestación, baste citar Gius. Billanovich, «Il Virgilio del giovane Petrarca», en *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque organisé par l'École Française de Rome (Rome. 25-28 octobre 1982)*, Roma, École Française de Rome, 1985, 49-64 e Id., «Il Virgilio del Petrarca da Avignone

un valor inapreciable para conocer la trastienda del escritorio de Petrarca. Muchas de ellas muestran su interés por cuestiones de prosodia y métrica latinas, y algunas dejan entrever, a veces, sus fuentes, al tiempo que nos revelan sus concepciones personales sobre aspectos concretos de esta ardua disciplina. Dos de estas glosas, ambas en el folio 222^r —una de ellas editada por primera vez en 1892 por Pierre de Nolhac y posteriormente reproducida en más de una ocasión²; la otra, por lo que sé, inédita hasta ahora— muestran algunas ideas que tuvo Petrarca sobre la cesura del hexámetro, y dejan pistas, aunque borrosas, sobre sus fuentes.

Las dos glosas lo son al texto de Servio correspondiente a *Aen.* xii, 144 («magnanimi Iovis ingratum ascendere cubile»), que dice así:

animadvertendum autem versum hunc sine caesura esse: nam hephthemimeres quam habere creditur, in synalipham cadit, ut «magnanimi Iovis ingratum ascendere cubile». Terentianus <1707> de hoc «rarum concedam, fieri non posse negabo».³

El pasaje, desde luego, es impagable para alguien que, como Petrarca, andaba más bien escaso de noticias claras acerca de las cesuras del hexámetro. Efectivamente, no lo pasó por alto: se detuvo en él dos veces, y en una de éstas, probablemente la segunda, escribió esta larga apostilla:

attende uersum sine caesura, non intolerabilis quidem sed rare licentie, ut in glossa. Simile apud Flaccum «in patinam fecere» etc. <Hor. *Sat.* II, viii, 55>, qui uersus allegatur in 1º En<eydos> «auleis iam se regina superbis» <*Aen.* I, 697>. Idem in sermone *Olim truncus*: «largior arserit ignis et ut non testis inultus» <Hor. *Sat.* I, viii, 44>, ubi preter defectum cesure inconcinnitas ex impermixtione oritur. Istud quidem apud Flaccum sepius, apud alios non ita. Est et sine caesura ille uersus Lucani in 8º: «regibus hirta coma et g<enerosa> f<ronte> d<ecora>» <Luc. viii, 680>, quia pentimemeris que uidetur cadit in sinalimpham. Est et alius infra, 3º carta <224º>: «procurrunt Laurentum» etc., cum sequenti <*Aen.* xii, 280-281>, sed attende.⁴

Lo que Petrarca podía aprender de los gramáticos antiguos sobre la cesura, aun suponiendo —y es mucho suponer— que tuviera delante los ocho volúmenes de los *Grammatici Latini* de Keil,

a Milano» en G. C. Alessio - Gius. Billanovich - V. de Angelis, «L'alba del Petrarca filologo. Il Virgilio Ambrosiano», *Studi Petrarqueschi* 2 (1985) 15-52, donde se encontrarán referencias bibliográficas sobre cuestiones de detalle. Para la escritura de Petrarca es fundamental A. Petrucci, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1967. Sigue siendo imprescindible para cualquier aspecto referente a la biblioteca de Petrarca P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, París, 1907² [1892].

2.- P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*... 153 s. [1892, 129]. La cita también V. Fera, *La revisione petrarchesca dell'Africa*, Messina, Centro di Studi Umanistici, 1984, 85.

3.- *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, rec. G. Thilo et H. Hagen, Hildesheim, Olms, 1961, ii [G. Thilo] ad loc. [Leipzig, Teubner, 1884]. El texto del ms. de la Ambrosiana no ofrece variantes que merezcan citarse.

4.- V. Fera, *La revisione*..., 85.

es más bien poco (aún hoy, tras doscientos años de buena filología que nos han dejado sobre este asunto una bibliografía literalmente inabarcable, si hay una *vexata quaestio* en la métrica latina, ésa es la de la cesura del hexámetro). Por si esto no bastara, los gramáticos medievales o, al menos, aquéllos cuyas obras alcanzaron mayor difusión, se encargaron de complicar la cosa identificando la cesura con el fenómeno del alargamiento en arsis, tan frecuente en la poesía hexamétrica medieval. Es el caso de Alejandro de Villadei, cuyo *Doctrinale* fue lectura obligada sin duda también para Petrarca —que lo cita varias veces en los márgenes del Virgilio Ambrosiano—, de Gervasio de Melkley, de Mateo de Vendôme, de Pablo Camaldulense, por lo demás siempre tan atinado en cuestiones de métrica, etc.⁵ Es seguro, sin embargo, que Petrarca se vio libre del error de confundir cesura con alargamiento en arsis: en las glosas al ms. Acquisti e doni 441 de la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia se refiere varias veces al alargamiento en arsis llamándolo siempre «licentia poetica» o «licentia» sin más, nunca «cesura».⁶

Para Petrarca, la glosa de Servio a *Aen.* XII, 144 tenía que ser preciosa. También para nosotros lo es este comentario de Servio: sigue sin estar claro lo que sucede con la elisión de una sílaba larga o terminada en *m* que precede a la posición que le corresponde a la cesura, cuando no hay en el verso más cesura que ésa, y extraña que los pocos que se han ocupado de la cuestión no citen (excepto L. Müller y H. Mirgel) este sustancioso pasaje de Servio.⁷ Todo depende de si es posible una especie

-
- 5.- La confusión no se produce, en cambio, en Beda, ni en Aldelmo, ni en Julián de Toledo, ni en Bonifacio, por ejemplo.
- 6.- Si Petrarca se refiere siempre en términos tan vagos a lo que nosotros llamamos 'alargamiento en arsis' es precisamente porque ni los gramáticos antiguos ni los medievales tenían para ello un término lo suficientemente extendido —*ectasis* y *diastole* eran cosas distintas—: por lo general, clasificaban el fenómeno dentro del apartado dedicado a las *syllabae communes*. La expresión «licentia poetica» o simplemente «licentia» referida a la *productio*, que se encuentra en sus glosas a *Afr.* III, 220, III, 289 y VIII, 434 (V. Fera, *La revisione...*, ad loc.), se halla también en algunos gramáticos medievales.
- 7.- Como otras veces —y siempre dentro del ámbito de la poesía hexamétrica—, el primero en señalar con el dedo el problema fue [K. Lachmann], *Caroli Lachmanni in T. Lucreti Cari de rerum natura libros commentarius*, Berlín 1984 [= 1850], ad vi, 1067, quien sostiene que estos casos de sinalefa en cesura no impiden ésta, sino que sólo la 'oscurecen'. La opinión de Lachmann es adoptada por W. Meyer (en su clásico «Zur Geschichte des griechischen und des lateinischen Hexameters», *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Classe der königl. bayer. Akademie der Wissenschaften zu München*, 1884, 979-1089, 1046 s.): «Für den Hexameter hat Lachmann (zu Lucrez 6, 1067) schon behauptet, Verse, wie Complerunt magno indignantur murmure clausi oder Quem modo felicem invidia admirante ferebant, entbehren nicht der regelmässigen Caesur. Dieser Ansicht Lachmanns schliesse ich natürlich mich an. [...] Dagegen Luc. Müller (de re m. S. 196 [p. 220 de la segunda edición]) hat Lachmann's Ansicht für die Hexameter verworfen und er, wie Alle, die seitdem über die Geschichte des lateinischen Hexameters schrieben, haben jene Verse so behandelt, als ob die erste der Elisionssilben nicht da stünde». Ed. Norden, «Die malerischen Mittel des vergilischen Hexameters», en id., *P. Vergilius Maro Aeneis Buch vi*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984⁸ [1957⁴, 1916²], 413-434, 425, n. 2, asume como propias las consideraciones de Meyer sobre la historia del hexámetro, y cita expresamente, admitiéndolo también, el caso de las cesuras en sinalefa, aunque señala que están «in der Mitte zwischen Caesur und Caesurlosigkeit». También tocan este problema H. Mirgel, *De synaloephis et caesuris in versu hexametro Latino*, Gotinga 1910, especialmente p. 47, y P. Sandford, «The quasi-caesura in Vergil», *Hermathena* 11 (1900-1901)

de aféresis (o, en este caso concreto, prodelisión): no se elide la primera de las dos sílabas afectadas por la sinalefa —o sea, la última de la primera palabra implicada— sino la segunda —la inicial de la segunda palabra—. Que Servio se moleste en glosar este verso de Virgilio y, más todavía, admita que a simple vista parece haber una heptemímeres, es por lo menos significativo. Sea como sea, se trata de casos verdaderamente excepcionales, a diferencia de lo que sucede con los que Petrarca saca a relucir en su nota a Servio.

El primer ejemplo que Petrarca asimila al glosado por Servio es Horacio, *Sat.* II, VIII, 55 «in patinam fecere, trahentia pulveris atri» que, tal y como señala el propio Petrarca, es citado por Servio —en un contexto que nada tiene que ver con la métrica— cuando comenta *Aen.* I, 697. El verso horaciano que cita Petrarca tiene una cesura κατὰ τρίτον τροχαῖον casi de manual: va acompañada de una pausa más o menos fuerte —por si se creyera pertinente este hecho— y, aunque no le sigue heptemímeres, que sería lo normal, va por lo menos precedida de trihemímeres. Si para Petrarca este verso no tiene cesura en la misma medida en que no la tiene el comentado por Servio, parece evidente que para él la κατὰ τρίτον τροχαῖον, *in genere*, no tiene categoría de cesura. Pasa casi lo mismo en el siguiente verso que cita Petrarca en esta glosa, Horacio, *Sat.* I, VIII, 44 «largior arserit ignis et ut non testis inultus» donde, aparte de lo que pase con la heptemímeres (que se verá más adelante), hay una cesura tras el tercer troqueo tan clara como la del ejemplo anterior.⁸ Todos los gramáticos antiguos citan la cesura κατὰ τρίτον τροχαῖον como una de las cesuras canónicas,⁹ pero no tenemos la certeza de que Petrarca conociera uno solo de estos textos antiguos. No parece descabellado, empero, suponer que

110-121. Son significativas las observaciones de N.-O. Nilsson, *Metrische Stildifferenzen in den Satiren des Horaz*, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1952 [*Studia Latina Holmiensia*, I], 44-47, que, sin rechazar la opinión de Lachmann y Meyer al respecto «unter gewissen Umständen», no admite una regla de validez general para el caso. Puede verse también: J. Perret, «Sur la place des fins de mots dans la partie centrale de l'hexamètre latin», *REL* 31 (1953) 200-214; J. Soubiran, *L'éliision dans la poésie latine*, París, Klincksieck, 1966, 528; D. S. Raven, *Latin metre*, Londres, Faber and Faber, 1965, 96; L. de Neubourg, *La base métrique de la localisation des mots dans l'hexamètre latin*, Bruselas, 1986 [*Verhandelingen van de koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en schone Kunsten van België, Klasse der Letteren*, 48, 119], 95 s.

8.- Ni en Hor. *Sat.* II, VIII, 55 ni en I, VIII, 44 se encuentra nada (tal y como señaló explícitamente E. Rostagno, *L'Orazio Laurenziano già di Francesco Petrarca*, Roma, Libreria dello Stato, 1933, 13-15) en los márgenes del Horacio de la Biblioteca Medicea Laurenziana xxxiv, I, otro de los códices famosos por las apostillas de Petrarca. Quizá haya algo, en cambio, en el Horacio M 404 de la Pierpont Morgan Library —que, tal y como ha probado Gius. Billanovich, era de Petrarca antes de que existiera el Virgilio Ambrosiano—, aunque es poco probable, ya que también este Horacio tiene pocos escolios: parece que hubo más Horacios en la biblioteca de Petrarca (Gius. Billanovich, «L'Orazio Morgan e gli studi del giovane Petrarca», en R. Cardini et al. (eds.), *Tradizione classica e letteratura umanistica Per Alessandro Perosa*, Roma, Bulzoni, 1985, I, 121-138).

9.- Quienes diferencian, dentro de las canónicas, entre principales y secundarias incluyen siempre la cesura trocaica entre estas últimas. Precisamente uno de los ejemplos que se citan con mayor frecuencia para ilustrar la dependencia de los metricistas latinos de los griegos, es el relieve que dieron aquéllos a la cesura tras el tercer troqueo, que en el hexámetro latino tiene una importancia mucho menor que en el griego.

Petrarca tenía o había visto en alguna parte, por ejemplo, las *Partitiones duodecim versuum Aeneidos principalium* de Prisciano, donde podía leer muy claro que «commata autem sunt tria. tertia trochaica, semiquinaria et semiseptenaria», además de otras cosas que no ofrecen ninguna duda sobre la naturaleza de esta cesura. Pero sabemos demasiado poco sobre la transmisión de estos textos menores durante los últimos siglos de la Edad Media.¹⁰ Es difícil no creer, por poner otro ejemplo, que Petrarca hubiera tenido alguna vez el *De centum metris* de Servio (el famoso *Serviulus* o *Centimetrum* o *Centimeter*).¹¹ Claro que precisamente el pasaje donde Servio define la cesura trochaica («tritum trochaicum, cum post duos pedes perfectos finita parte orationis trochaicus remanet») parece ser una interpolación.¹² Menos todavía puede decirse sobre el resto de los gramáticos que tratan sobre las cesuras del hexámetro: es imposible saber, al menos por el momento, si alguna vez pasaron por las manos de Petrarca. De los medievales ya se ha dicho que la mayoría confundía cesura con alargamiento en arsis. Algunos, sin embargo, saben qué es cesura y dan cumplida definición de ella. Es el caso de Beda en su *De arte metrica*:

Cata triton trocheon, ubi tertio loco inuenitur trocheus, non quod in medio uersu esse possit trocheus. sed sublata una de dactylo syllaba remanet trocheus, ut «grandisonis pompare modis».¹³

-
- 10.- *Prisciani partitiones duodecim versuum Aeneidos principalium*, en *GLK* iii, 457-515, 460, también conocido como *Priscianellus* (M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*. Munich, Beck, 1964 [1911], i, 508 s.). Véase M. Glück, *Priscians Partitiones und ihre Stellung in der spätantiken Schule. Mit einer Beilage: Commentarii in Prisciani Partitiones medio aevo compositi*, Hildesheim, Olms, 1967 [*Spudasmata*, xii] junto con la bibliografía que cita. El libro de Glück debe ser completado necesariamente con C. Jeudy, «La tradition manuscrite des *Partitiones* de Priscien et la version longue du commentaire de Rémi d'Auxerre», *Revue d'histoire des textes* 1 (1971) 123-143. Sobre la presencia de las prosodías y métricas antiguas y tardías en la Edad Media puede verse ahora J. Leonhardt, *Dimensio syllabarum. Studien zur lateinischen Prosodie- und Verslehre von der Spätantike bis zur frühen Renaissance. Mit einem ausführlichen Quellenverzeichnis bis zum Jahr 1600*. Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1989 [*Hypommemata* 92].
- 11.- Aparece citado en multitud de textos bajomedievales como el manual más común para métrica y prosodia: así por ejemplo en el *Commentum in Theodolum* de Bernard d'Utrecht (R. B. C. Huygens, *Accessus ad auctores, Bernard d'Utrecht, Conrad d'Hirsau*, Leiden, Brill, 1970, 58 s.) y en el *Dialogus super auctores* de Conrad d'Hirsau (ib., 75). Que sea uno de los textos 'descubiertos' en Bobbio —igual que otros tratados de métrica— no contradice, naturalmente, lo anterior. Sobre los descubrimientos de Bobbio de 1493 pueden verse M. Ferrari, «Le scoperte a Bobbio nel 1493: vicende di codici e fortuna di testi», *IMU* 13 (1970) 139-180; R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli xiv e xv*, Florencia, Sansoni, 1967² [1905], i, 160-164 y G. Morelli, «Le liste degli autori scoperti a Bobbio nel 1493», *RFIC* 117 (1989) 5-33 que, aunque se centra en un aspecto concreto de la cuestión, ofrece también datos de interés general.
- 12.- En la carta a Albino (*GLK* iv, 457, 11 s.). La interpolación abarcaría las definiciones de la cesura tras el tercer troqueo y la del cuarto, es decir, el texto presuntamente sanado contendría sólo la de la pentemímeros y la de la heptemímeros, algo lógico en un tratado de esas dimensiones. La existencia de la interpolación, pues, dice más a favor de una generalización de la cesura del tercer troqueo como canónica que a favor de lo contrario.
- 13.- *De arte metrica et de schematibus et tropis*, cura et studio C. B. Kendall una cum commentariis et glossis Remigii Autissiodorensis (e codice Valentianense 390) cura et studio M. H. King, in *Bedae Venerabilis opera. Pars vi, opera didascalica i*, Turnholt, 1975, 117 s., que tuvo una notable difusión durante toda la Edad Media.

o el de Julián de Toledo en su gramática:

Tritos trochaeus quid est? quotiens in tertia regione talis dactylus ponitur, cui si ultimam syllabam demseris, trochaeus, qui ex duabus reliquis constat, orationis particulam finiat ita: «Mors ecce non tardat, et omni adlabitur hora». Quomodo? in tertia regione, in isto uersu talis dactylus ponitur, ut demta nouissima syllaba, et pars et pes trochaeus simul finiatur,¹⁴

o el del anónimo que Thurot cita como el 188 del fondo Nôtre Dame de la Bibliothèq̃ue Impériale, f^o 163^v que la define así:

Catharite trocaica [...] est in tercio pede. Sed per eam non producitur naturaliter correpta, sed sillabarum secundum diversas dictiones tantum attenditur distinctio vel divisio, ut hic «mors ecce non tardat et omni labitur hora».¹⁵

Etcétera. Es fácil que Petrarca conociera alguno de estos textos, o alguno de los muchos que habría que dependían de los que hoy conocemos o de una fuente común.¹⁶ Tratándose de Petrarca los argumentos *ex silentio* valen menos que en ningún otro caso: su soberbia, que en materia de erudición clásica, aunque justificada, era inalcanzable, le impedía citar este tipo de obras escolares, simples instrumentos de escritorio que no merecían semejante honor. Por lo demás, pocos textos —si se probara que habían pasado por su biblioteca, que de día en día se nos va mostrando más rica y lujosa— conseguirían sorprender a los petrarquistas, curados de espantos con los descubrimientos de los últimos años. Que Petrarca no conociera la cesura κατὰ τρίτον τροχᾶτον como tal cesura no resulta, pues, la hipótesis más convincente. Es más sencillo suponer que para él la cesura del tercer troqueo no tenía rango suficiente como para aparecer ella sola: estaría a la misma altura que por ejemplo la bucólica, o que esa cesura tras el cuarto troqueo que tan sorprendentemente citan una y otra vez las gramáticas antiguas y medievales. No le faltaban a Petrarca autoridades para degradarla de ese modo. En las *Explanationes in artem Donati* de Sergio —o de quien sean—, que no es improbable que alguna vez hubieran pasado por sus manos, podía leer una afirmación tan terminante como ésta: «versus qui non habet penthemimeren caesuram aut hepthemimeren non stat».¹⁷ Algo parecido, aunque formulado más oscuramente, podía ver en el tratado de Beda: «Nam et si non post duos uel tres pedes syllaba

14.- *Ars Iuliani Toletani episcopi. Una gramática latina de la España visigoda*, ed. M. A. H. Maestre Yenes, Toledo, 1973, 223 s.

15.- Citado por Ch. Thurot, *Extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au Moyen Age*, París, 1869, 449. Se trata de un ms. del siglo xiv.

16.- Como botón de muestra de la pertinacia con que se perpetuaban durante toda la Edad Media —y bastante después también— las teorías, definiciones, ejemplos y demás en este tipo de obras escolares, sin ningún prurito no ya de originalidad, sino que ni siquiera de erudición, valga el ejemplo que ofrecen los dos últimos pasajes citados.

17.- [Sergii] *Explanationum in artem Donati libri ii*, GLK iv, 523.

superfuerit, quod pentimemerim et eptimemerim uocant, ratus haberi uersus nequit». ¹⁸ Algunas otras gramáticas antiguas hacen una distinción cualitativa entre la pentemímeres y la heptemímeres por un lado y el resto por otro, pero no exigen la presencia de una de aquéllas para que el verso se sostenga. Algunas presentan formulaciones como ésta de Mario Victorino [Aftonio]:

erunt igitur hae duae tomæ principales, ut dictum est, heroici uersus incisiones [...] sed his in heroo duae aliae accedunt. nam si harum [sc. la pentemímeres o la heptemímeres] neutram inueneris, tertium trochaicum in uersu conquire. ¹⁹

Vienen a decir lo mismo Atilio Fortunaciano y Terenciano Mauro. ²⁰ Los demás se contentan con enumerar las cesuras canónicas, y entre ellas está siempre, por supuesto, la trocaica. ²¹ Se diría que la balanza está bastante bien equilibrada: la relativa popularidad de las dos obras que niegan la posibilidad de un hexámetro sin pentemímeres o heptemímeres, contra las que, más numerosas pero quizá más raras en la Edad Media, no establecen norma alguna en ese sentido. En un famoso texto sobre las cesuras, editado repetidas veces como fragmento anepigráfico y anónimo y que al final ha resultado ser parte del *Ars metrica* atribuida a Bonifacio, ²² tras mencionar las cuatro cesuras —y definir mal, como ya se ha señalado, la del tercer y cuarto troqueo—, se dice lo siguiente:

sed ex his quattuor caesuris duae primæ [sc. la pentemímeres y la heptemímeres] ad legem scandendorum uersuum sunt dicatae; ceteræ uero duae posteriorum technicorum iudicio sunt omissæ.

-
- 18.- Beda, p. 116 Kendall. Puede que las definiciones erróneas o confusas que muchos gramáticos medievales dan de la cesura trocaica tuvieran un influjo negativo sobre Petrarca: sería el caso de Aldelmo y Bonifacio (*Bonifatii [Vynfret] Ars metrica*, edito B. Löfstedt, Turnholt, 1980, 110 [CC, 133b] y *Aldhelmus de metris et enigmatibus ac pedum regulis*, ed. R. Ehwald, Berlín, 1919 [MGH, AA xv], 96), que confunden la cesura trocaica con la diéresis entre el tercer y cuarto pie, como señala Ehwald ad loc., y P. Klopsch, *Einführung in die mittellateinische Verslehre*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, 66 s.
- 19.- *Marii Victorini [Aphtonii] Ars grammatica*, GLK vi, 65.
- 20.- *Atilii Fortunatiani Ars*, GLK vi, 284: «optimus habetur, cuius prima caesura pentemimerim habet orationis parte finitam, ut "arma uirumque cano Troiae qui primus ab oris", aut duos pedes et trochaicum similiter partem orationis finientem, ut "infandum, regina, iubes renovare dolorem"». *Terentiani Mauri de metris*, GLK vi, 375, 1685-1688: «horum si nihil est, specta ne forte trochaicus sit tertius finemque det uocabulo, l "infandum regina": datur locus ecce trochaico, l quem post duos pedes uidemus tertium».
- 21.- Por ejemplo Diomedes, GLK i, 497, Prisciano, *Partitiones...*, GLK iii, 460, Servio, *Centimeter* en los manuscritos con la interpolación citada más arriba, GLK iv, 457, Máximo Victorino, *De finalibus metrorum*, GLK vi, 240, Audax, *De Scauri et Palladii libris excerpta*, GLK vii, 333. Entre los medievales, Juan de Garlandia se muestra partidario de la *tertia trochaica*: T. Lawler, *The Parisiana poetria of John of Garland*, New Haven y Londres 1974, 96.
- 22.- Bonifacio, *Ars metrica*... Löfstedt, 110. Es el «tractatus de caesuris» editado en GLK vi, 645, anteriormente publicado por Heusinger y posteriormente por Gaisford (las referencias, así como algunos detalles de cierto interés, se dan en GLK vi, 641). Una interesante referencia sobre uno de los códices que transmiten el texto puede verse —y cito así de una vez este trabajo indispensable— en S. E. Bassett, «The theory of the Homeric caesura according to the extant remains of the ancient doctrine», *AJPh* 40 (1919) 343-372, 352.

Lucian Müller (a quien este detalle de la trocaica importaba mucho, y me remito simplemente a sus diferencias con Wilhelm Meyer) leía «nostrorum technicorum», pero este «nostrorum» se referiría a los romanos en oposición a los griegos, no a los gramáticos tardoantiguos o medievales.²³ Müller hizo esta atrevida conjetura cuando era un único códice, el *Wolfenbütteleanus Weissenburgensis* 86, el que daba la lectura presuntamente deturpada: en la edición de Bengt Löfstedt son ya dos los que contienen esta misma lectura, aunque no creo que Müller se hubiera arredrado por tan poca cosa. Me gustaría pensar que Petrarca fijó su atención en este pasaje —o en algún pasaje que dependiera de éste—, que leyó efectivamente «posterorum» (quizá no hubiera entendido «nostrorum» en el sentido que le daba Müller), y que esa altanería que le hizo mantener, por ejemplo, la costumbre tan típicamente medieval de practicar el alargamiento en arsis y, muy de vez en cuando, incluirse en un «apud nos» que lo separaba explícita y dolorosamente de los antiguos, le hizo también pasar por alto los preceptos de los gramáticos sobre las cesuras del hexámetro. Probablemente no fue así como ocurrió. Parece, pues, que Petrarca prestó más atención a aquel grupo de textos que constituyen el término marcado en su definición de la cesura del tercer troqueo: los que especifican (frente a la simple enumeración de las cesuras que ofrecen los demás) que hay una diferencia cualitativa entre la pentemímeres y la heptemímeres por un lado, y las demás por otro, y que un verso sin alguna de estas dos cesuras «non stat». Este axioma venía reforzado por lo que podía leerse en los gramáticos medievales, que primaban como nunca hasta entonces la pentemímeres —y, menos, la heptemímeres— sobre todas las demás, ya fuera porque las definiciones que daban de estas últimas no correspondían con nada real, porque la confusión que había con los alargamientos en arsis favorecía una concepción del hexámetro como ésa, ya, simplemente, porque era así la idea que tenían del hexámetro clásico. En resumidas cuentas, para Petrarca las únicas cesuras eran la pentemímeres y la heptemímeres: no puede dudarse de que tuviera conocimiento, como mínimo, de la existencia de lo que los gramáticos llamaban *κατὰ τρίτον τροχάτον* o algo parecido, pero para él esto no era una cesura como las otras dos.²⁴

En la historia de la métrica latina la teoría, con frecuencia, camina alejada de la práctica. Petrarca no es una excepción, y querer encontrar siempre un reflejo exacto de sus ideas sobre métrica en los hexámetros del *Africa*, del *Bucolicum carmen* o de las *Epystole* sería injusto. En el caso de las cesuras, sin embargo, Petrarca debía de estar muy seguro de que cada hexámetro tenía que tener una pentemímeres o una heptemímeres para ser correcto: de los 6713 versos completos del *Africa* sólo 8 carecen simultáneamente de estas dos cesuras, ni uno de los 1883 del *Bucolicum carmen*, y 5 de los

23.- L. Müller, *De re metrica poetarum Latinorum praeter Plautum et Terentium libri septem*, Hildesheim, Olms, 1967 [Leipzig, 1894²], 211.

24.- En HOR., *Sat.* I, 8, 44 «largior arserit ignis, et ut non testis inultus», en contra de lo que quizá pudiera parecer, no hay heptemímeres, o no la hay al menos si atendemos a las teorías de la inmensa mayoría de los metricistas. Se trata, naturalmente, de que ante la «hepthemimeres quae videtur» hay un monosílabo. Me remito a unas líneas más abajo, donde la cuestión se plantea a cuenta de LVC. VIII, 680 que Petrarca cita en esta misma glosa.

4886 de las *Epystole*.²⁵ Y al fin y al cabo, un verso sin cesura, tal y como dice Servio y repite Petrarca en su glosa, no es inadmisibile, sólo raro.

Lo que Petrarca comenta de Horacio, *Sat. I, viii, 44* («largior arserit ignis, et ut non testis inultus»), «ubi preter defectum cesure inconcinnitas ex impermixtione oritur», tampoco deja de tener su miga. En efecto, si algo destaca en este verso es precisamente eso que él llama «impermixtio» y que aquí se da en todos los pies excepto el quinto. Petrarca estaría haciendo referencia —y esto es lo interesante— a un sistema de explicación y clasificación de las cesuras del hexámetro en el que lo pertinente era si había frontera de palabra entre los pies o no. La «impermixtio», la falta de mezcla, pues, lo es de las palabras con los pies. Esta clasificación hoy la podemos leer sólo en el *Ars Palaemonis de metrica institutione* de Victorino,²⁶ en Áudax,²⁷ muy bien explicada en Beda,²⁸ en Aldelmo, que se equivoca de medio a medio,²⁹ y en Julián de Toledo.³⁰ Ciertamente que Petrarca no utiliza la terminología de este sistema de clasificación, y que no es estrictamente necesario que conociera algún texto gramatical que contuviera esta clasificación para saber que un hexámetro en el que las palabras coinciden con los pies resulta poco elegante. No parece, sin embargo, probable: la seguridad y el laconismo con que se refiere al fenómeno inducen a pensar que Petrarca tenía presente una formulación teórica sobre ello.³¹

El siguiente verso que Petrarca cita en su escolio es Lucano viii, 680: «Est et sine cesura ille versus Lucani in 8º: "regibus hirta coma et g[enerosa] f[ronte] d[ecora]"». Cualquiera pensaría que, como para tantos poetas de época argéntea, también para Petrarca resultaba molesto un monosílabo ante cesura, sobre todo si estaba sintáctica o prosódicamente ligado a lo siguiente más que a lo anterior. Pero la glosa sigue así: «quia pentimemeris que videtur cadit in sinalimpham». No puede haber ninguna duda de que Petrarca asimila este verso al comentado por Servio, en el que la sílaba que, en una primera lectura, parece ocupar la cuarta arsis, resulta elidida porque la siguiente palabra empieza por vocal.³²

25.- Esto sin tener en cuenta si hay monosílabos o sinalefas que precedan a la cesura. Pueden verse los detalles de todo esto en I. Ruiz Arzálluz, *El hexámetro de Petrarca*, Florencia y Vitoria 1993 [*Quaderni petrarcheschi*, 8 1991].

26.- *GLK* vi, 214 s.

27.- *GLK* vii, 340.

28.- Kendall, 116 s.

29.- Ehwald, 92 s.

30.- Maestre Yenes, 224.

31.- Refiriéndose todavía a la «impermixtio», Petrarca continúa la glosa así: «Istud quidem apud Flaccum sepius, apud alios non ita». Petrarca había constatado justamente que los hexámetros de Horacio, desde el punto de vista de la pura métrica, eran especiales. A un pasaje de Servio (*Aen.* viii, 83, fº 164 del Virgilio Ambrosiano) en el que se condena como «vitiosum» el hexámetro que acaba en monosílabo, Petrarca apostilla lo siguiente: «Monosyllaba in fine uitiosa. Quod si sic est passim uitiosus est Flaccus» (V. Fera, *La revisione...*, 177).

32.- La bibliografía más importante sobre este aspecto está citada en la nota 7.

Hasta las palabras que utiliza Servio son casi iguales a las de Petrarca: «nam hephthemimeres quam habere creditur in synalipham cadit». El problema que hay en Lucano VIII, 680, sin embargo, es muy distinto del comentado por Servio: a la vocal elidida le sigue un monosílabo, de tal manera que por lo menos hay frontera de palabra allí donde debe estar la cesura pentemímeres, y encima ese monosílabo es «et»; además, la sílaba elidida acaba en vocal breve.³³ Es llamativo, por lo demás, que Petrarca haya ido a buscar un ejemplo de este tipo de versos a Lucano, cuando los tenía a manos llenas en Virgilio.³⁴ También resulta algo raro que, en una glosa relativamente extensa como ésta, no haga ninguna indicación sobre la frecuencia de este tipo (que no le había pasado inadvertida, pues él mismo lo usa a menudo)³⁵. Sorprende, en fin, la seguridad que parece tener Petrarca de que una cesura tras un monosílabo es inadmisibles (y esto nos remite a la heptemímeres que, al parecer, Petrarca niega a Horacio, *Sat.* I, VIII, 44, según se ha visto más arriba), lo que induciría a pensar que su concepto de la cesura del hexámetro implicaba, quizá vagamente —y quizá sólo en teoría—, la necesidad de una pausa sintáctica para que pudiera haber tal cesura. Apunta en sentido contrario la glosa (a *Africa* VII, 387 «bis prius adversum nos arma nephanda tulistis») del ms Acquisti e doni 441 de la Medicea Laurenziana de Florencia: «Attende sonum versus, si punctetur secundum sententiam», sobre el que Fera comenta, muy atinadamente, lo siguiente:

-
- 33.- El problema ha merecido una bibliografía bastante abundante. Es fundamental J. Soubiran, «Monosyllabes introducteurs devant la césure: Ennius, Plaute et leurs modèles grecs», en *Varron, grammaire antique et stylistique latine par/pour Jean Collart*, París, Les Belles Lettres, 1978, 321-336; Id., «Pauses de sens et cohésion métrique entre les pieds médians de l'hexamètre latin», *Pallas* 16 (1969) 107-151, e Id., «L'hexamètre latin. Problèmes de structure et de diction», *REL* 46 (1968) 410-424; alguna referencia también en Id., *L'élision...*, 181, y L. de Neubourg, *La base métrique...*, 118. Más o menos próximo a Soubiran: F. W. Shipley, «Hiatus, elision, caesura, in Virgil's Hexameters», *TAPhA* 55 (1924) 137-158. Desde una perspectiva distinta J. Hellegouarc'h, «Sur un type de vers virgilien. *Vela dabant laeti et spumas salis aere ruebant* (Aen. i, 35)», *REL* 40 (1962) 236-250; Id., *Le monosyllabe dans l'hexamètre latin. Essai de métrique verbale*, París, Klincksieck, 1964, 135-150, y también E. D. Kollmann, «Et in arsi after elidable syllable in the Vergilian hexameter», *Studia classica* 14 (1972) 67-84. Una visión algo distinta de la cuestión ofrece H. Drexler, *Hexameterstudien v und vi*, Madrid, CSIC, 1956 [Manuales y anejos de *Emerita*, xiv], 73-99 e id., *Einführung in die römische Metrik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987⁴ [1967], 105-108. Algunos trabajos secundarios o superados se encontrarán citados en J. Hellegouarc'h, «Sur un type...» y en J. Soubiran, «Monosyllabes...». Sobre la necesidad de que la sílaba que debía ser elidida pero —en opinión de quienes siguen a Lachmann— no lo es deba ser larga o acabada en *m*: L. Müller, *De re metrica...*, 220 y Lachmann ad *Lucr.* vi, 1067. Parece, por lo demás, evidente.
- 34.- Pueden verse las cifras cómodamente en J. Hellegouarc'h, *Le monosyllabe...*, 115 s.
- 35.- Encuentro 67 casos de «et» tras sinalefa y en tercer arsis en el *Africa*, 20 en el *Bucolicum carmen*, y 50 en las *Epytostole*. Las ediciones de las que se han extraído estas cifras son: Francesco Petrarca, *Laurea occidentens. Bucolicum carmen x*, testo, traduzione e commento a cura di G. Martellotti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1968 para la décima égloga; F. P., *Rime, trionfi e poesie latine*, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, Milán y Nápoles, Ricciardi, 1951 [*La letteratura italiana, storia e testi*, vi] para la i, viii y xi; F. P., *Il Bucolicum carmen e i suoi commenti inediti*, a cura di A. Avena, Padua, 1906 para el resto; F. Petrarca, *L' Africa*, edizione critica per cura di N. Festa..., Florencia 1926 [Edizione nazionale delle opere di F. P., i]; F. Petrarcae *Poëmata minora quae extant omnia*, [ed. D. De Rossetti], Milán 1831 y 1834, ii y iii.

infatti la pentemimere cade dopo «adversum», ma la pausa logica rende indispensabile una dieresi mediana dopo «nos». L'esametro risulta così bipartito in due emistichi, con un effetto fonico non gradevole, accentuato dalla separazione in cesura («adversum | nos») della preposizione e del pronome cui questa si riferisce.³⁶

Esto es lo que pasa, en efecto, si se pronuncia «secundum sententiam». Pero la glosa de Petrarca implica que es posible —habitual, más bien— que la pronunciación no sea «secundum sententiam», de manera que tendrá que ser «secundum metri rationem», o sea «secundum commata» o «secundum caesuras», que no podría consistir en otra cosa que en hacer una pausa en la o las cesuras, sin hacer caso a la puntuación natural de la frase o de la porción de frase afectada. Si esto es así, no tiene sentido ligar la prohibición de monosílabo ante cesura con la presunta necesidad de que haya una pausa sintáctica que coincida con la cesura, sino exactamente con lo contrario, es decir, con la necesidad de que el lector se detenga un instante en esa posición: aunque esta última forma de realizar la cesura no exija —pues de lo contrario sería idéntica a la primera— una pausa sintáctica allí donde haya cesura, quizá no resultaba agradable un divorcio total entre sintaxis y pronunciación «secundum metri rationem». Así que la pausa tendría lugar de todos modos (lo que ayudaría, a su vez, a explicar el hecho de que Petrarca evite las sinalefas en cesura con un rigor extraordinario). De los gramáticos antiguos se puede sacar muy poco sobre la realización de la cesura —quizá algo más de los medievales—, pero es fácil deducir lo que por lo visto dedujo Petrarca del modo como exponen los hechos.³⁷ Esta concepción de la cesura o, para ser más exacto, de la forma de realizarla, es al fin y al cabo la de Bentley, Hermann, Müller, etc., de manera que la teoría de Petrarca, si es que fue así, tenía algún fundamento.³⁸ Tampoco dicen nada los gramáticos antiguos (ni los medievales editados hasta ahora, al menos por lo que sé) sobre el

36.- V. Fera, *La revisione...*, 292.

37.- Es especialmente famoso este pasaje de las *Partitiones* de Prisciano: «cesurae vero cursum et rythmum levioem solent facere, et necesse est vel unam vel duas caesuras in versu inveniri», *GLK* iii, 460. Más testimonios se encuentran también en las *Partitiones* de Prisciano (sobre todo 459-461), Diomedes *GLK* i, 497 s., Mario Victorino *GLK* vi, 64 s. y 70, Máximo Victorino *GLK* vi, 240, Terenciano Mauro *GLK* vi, 375, 1675 ss., Beda p. 117 Kendall, y quizá también pueda interpretarse así Agustín, *De musica* v, 3-5 [vide infra]. Especialmente claro es el Pseudo Ugucione —probablemente de fines del xiii— en el libro *De dubio accentu*, iii, 14 s.: «Causa autem institutionis cesure fuit necessitas repausandi in metri prolatione, et hoc tum in principio pedis tum in medio» (O. Limone, «Il Liber de dubio accentu [cod. Ambrosiano E 12 inf.] attribuito ad Ugucione da Pisa», *Studi medievali* 25, 1984, 317-391). Puede también que esto tenga algo que ver con la concepción de la cesura como una parte del hexámetro, no como el final de una parte (lo que no es ninguna novedad, sino uno de los significados de τομή o «caesura» en la Antigüedad), y al mismo tiempo cesura como pausa rítmica o métrica —no lógica ni sintáctica—.

38.- Una exposición sistemática puede verse en H. Drexler, «Caesur und Diaeresis», *Aevum* 24 (1950) 332-366, y también J. Hellegouarc'h, «La réalisation de la césure dans l'hexamètre latin», *Varron, grammaire antique et stylistique latine parlée pour Jean Collart*, París, Les Belles Lettres, 1978, 383-395.

monosílabo ante cesura³⁹: o Petrarca lo dedujo de lo que veía en los hexámetros de sus modelos (sobre todo los de época argéntea, que eran en esto como en todo mucho más estrictos que Virgilio), o aprendió —en libros desconocidos para nosotros— que una cesura no puede ir precedida de monosílabo.⁴⁰ Esto es lo que Petrarca debía de pensar sobre el caso de Lucano VIII, 680, y sobre la multitud de versos como éste que leyó en Virgilio y que imitó en sus propios hexámetros. Lo raro, insisto, es que comente la sinalefa de «coma» en vez de señalar el monosílabo: para mí que, complacido —quizá también confundido— por la glosa de Servio, quiso aplicar la misma brillante explicación a este verso de Lucano.

El escolio termina, en fin, metiendo en el saco de los versos sin cesura *Aen.* XII, 280 «procurrunt Laurentum; hinc densi rursus inundant» y el siguiente, *Aen.* XII, 281 «Troes Agyllinque et pictis Arcadas armis». Evidentemente, es la elisión de la última sílaba de la palabra cuya penúltima está ante la pentemímeres —y, simultáneamente, la ausencia de heptemímeres— lo que provoca que Petrarca cite estos dos versos. Que los antiguos —sobre todo en época postaugústea— evitaban la sinalefa tras la cesura es algo indiscutible: que la sinalefa no impide que haya cesura, sino que sólo la ‘oscurece’, también.⁴¹ Los gramáticos antiguos, siempre tan avaros, no ofrecen nada sobre esto. Petrarca lo aplicaba a rajatabla: en el *Bucolicum carmen* —por ejemplo— sólo IV, 25 tiene sinalefa en pentemímeres sin que haya al mismo tiempo heptemímeres —lo contrario no se da—, y sólo III, 115

-
- 39.- Salvo que interpretemos que las palabras «syllaba quae partem terminat orationis», que se repiten en las deficiones de la cesura de casi todos los gramáticos, implican necesariamente —o lo hacían para Petrarca— que la palabra tiene dos o más sílabas, lo que quizá sea llevar las cosas demasiado lejos. Parece ser que también para Coluccio Salutati las cesuras tras monosílabo no eran tales: «per il Salutati la cesura è riconoscibile solo quando nell’arsi del piede cade la sillaba finale di una parola di almeno due sillabe, in modo che il piede risulti spezzato, e nello stesso tempo legato al precedente. Un monosillabo non ha questo potere», G. Martellotti, «Critica metrica del Salutati e del Pontano», en id., *Dante e Boccaccio e altri scrittori dall’Umanesimo al Romanticismo*, Florencia, Olschki, 1983, 273-302, 280 s. [= *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padua, Liviana, 1970, I, 352-373].
- 40.- Es indiscutible que los antiguos evitaron el monosílabo ante cesura, pero una prohibición expresa no se encuentra en ninguna parte, y son pocos los filólogos modernos que rechacen *in genere* una cesura principal por estar tras monosílabo. Una formulación clara y bien fundamentada es la de W. Meyer: «Fehlerhaft ist die männliche Caesur im 3. Fusse, welche durch ein einsilbiges Wort gebildet wird, dem ein daktylisches oder spondeisches Wort oder Wortende vorangeht [...] Schlüsse wie «ubi te», «nunc te» können ganz gut die männliche Caesur des 3. Fusses bilden» [W. Meyer, «Über die weibliche Caesur des klassischen lateinischen Hexameters und über lateinische Caesuren überhaupt», *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Classe der k. b. Akademie der Wissenschaften zu München*, 1889-2, 228-245, 228], donde «fehlerhaft» hay que entenderlo en un sentido más bien laxo. Excelente exposición en N.-O. Nilsson, *Metrische Stildifferenzen...*, 86-94, que plantea la cuestión en términos de ‘métrica libre o relajada’ y ‘métrica estricta’. Trata también sobre el monosílabo ante cesura la mayor parte de la bibliografía citada en la nota 34.
- 41.- Observaciones muy atinadas sobre este aspecto pueden verse en la bibliografía citada en la nota 7, y especialmente en N.-O. Nilsson, *Metrische Stildifferenzen...*, 43-47 y 94-97. Trata también sobre esto H. Drexler, *Hexameterstudien v und vi...*, 76-99, y L. de Neubourg, *La base métrique...*, 110. Es clásico W. G. D. Butcher, «The caesura in Virgil, and its bearing on the authenticity of the pseudo-vergiliana», *Classical Quarterly* 8 (1914) 123-131.

tiene elisión en pentemímeros y heptemímeros.⁴² Si es verdadera la hipótesis de que Petrarca hacía una pausa en la cesura, hay que ligarla a esta prohibición de la sinalefa. El caso de *Aen.* xii, 281 es algo distinto porque lo que se elide es la vocal de la enclítica «-que». Hay indicios de que, a efectos métricos por lo menos, «-que» funcionaba a veces como palabra independiente.⁴³ Las *Partitiones* de Prisciano dan testimonio de ello: la enclítica cuenta como una «pars orationis» más siempre que aparece (en el primer verso de *Aen.* i, ii, iii y vi). Que la sinalefa no impida la cesura ya no es tan seguro, precisamente porque los únicos casos de sinalefa en cesura que ofrecen los versos iniciales de los doce libros de la *Eneida* recaen sobre la enclítica copulativa. En efecto, a *Aen.* iii, 1 «Postquam res Asiae Priamique evertere gentem», Prisciano comenta: «Quas habet caesuras? semiquinariam et semiseptenariam», pero no sabemos si hay heptemímeros porque la sinalefa no importa o porque hay un «-que» en medio. Es algo distinto el caso de *Aen.* vi, 1 «Sic fatur lacrimans classique immittit habenas», sobre el que comenta: «Dic caesuras. Semiquinariam, sic fatur lacrimans, et semiseptenariam, sic fatur lacrimans classique». Argumentar que dice «classique» y no «classi» (es decir, que hay heptemímeros porque la sinalefa no importa) puede que sea demasiado sutil, aunque el testimonio no es, en modo alguno, de despreciar.⁴⁴ Volviendo a Petrarca, quizá ese sugerente «sed attende» con que acaba la glosa sea índice de alguna duda que albergaba sobre la licitud de la pentemímeros del último verso —o de los dos últimos—.

42.- Sin contar los casos de «-que» elidido, por las razones que se dan a continuación (y debido también a que su estatus es diferente del del resto de las sinalefas en el hexámetro latino: algunos las llaman 'elisiones ligeras', junto con las que se producen ante «et» y las aféresis). Véase por ejemplo N.-O. Nilsson, *Metrische Stildifferenzen...*, 49 s.; Id., «Verschiedenheiten im Gebrauch der Elision in Vergils Eklogen», *Eranos* 58 (1960) 80-91; G. Eskuche, «Die Elisionen in den zwei letzten Füßen des lateinischen Hexameters, von Ennius bis Walahfridus Strabo», *RhM* 45 (1890) 236-264, 385-418; R. G. Kent, «Likes and dislikes in elision, and the Vergilian Appendix», *TAPhA* 54 (1923) 86-97; y F.W. Shipley, «Hiatus...». En cualquier caso, aun contándolos, sólo habría que añadir estos versos: ix, 57, x, 391 y xii, 27. No cuento tampoco las aféresis de «es, est», que constituyen en esto un caso aparte. Que Petrarca intentaba evitar la sinalefa en cesura lo señala V. Fera, *La revisione...*, 85, donde comenta una escueta glosa del Acquisti e doni 441 a *Africa* iii, 31 que parece referirse también a un caso de sinalefa en cesura. Respecto a las aféresis, hay que mencionar la explicación que N. Mann da al hecho de que Petrarca corrigiera *Bucolicum carmen* xii, 81 «spes ubi nulla tui est, mittens suspiria celo» de la mayoría de los mss., en «spes ubi nulla tui, mittens...» en el ms. Vaticano lat. 3358. Para Mann esto se explica precisamente con la glosa del Virgilio Ambrosiano que vengo comentando, y concretamente con la explicación que da Petrarca del verso de Lucano: «quia pentemimeris que videtur cadit in sinalinpham». Creo que si hay que explicar la variante en estos términos, es mejor aducir Verg. *Aen.* xii, 280 s. En cualquier caso, me parece que para Petrarca no era lo mismo aféresis que sinalefa, como queda señalado más arriba (N. Mann, «The making of Petrarch's *Bucolicum carmen*: A contribution to the history of the text» *IMU* 20, 1977, 127-182, 162 s).

43.- W. Meyer, «Zur Geschichte...», 1045 s.; H. Mirgel, *De synaloephis...*, 6, n. 1 y 41 ss.; Ed. Norden, «Die malerischen Mittel...», 428, n. 1; F. W. Shipley, «Hiatus...», 150 s. Desde otro punto de vista, L. Müller, *De re metrica...*, 464 s.; J. Hellegouarc'h, *Le monosyllabe...*, 277-283; y la nota de J. Perret en *REL* 26 (1948) 39-40.

44.- *GLK* iii, 457-515.

La segunda glosa a Servio, *Aen.* xii, 144, probablemente anterior o en todo caso simultánea en la cronología a la comentada hasta ahora, e inédita por lo que sé, se lee así en el f° 222^r del Virgilio Ambrosiano:

Animaduerte, est enim glosa aurea. Iunge quod ait comentator ps in 1° ubi sunt et ancipites, et Augustinus <in> l<ibro> de musica.

Una de las cosas más interesantes del escolio es que Petrarca cita en él el *De musica* de Agustín, al que no se refiere, que yo sepa, en ninguna otra de sus obras. Giuseppe Billanovich, en un artículo brillante y eruditísimo, como todos los suyos, ha demostrado que Petrarca tuvo —desde 1335 por lo menos— y glosó un códice, copia del famoso Vaticano Latino 4929, organizado y apostillado por Heiric de Auxerre en el siglo ix, que contenía, entre otros textos preciosos, un epítome del *De musica*.⁴⁵ Lo que Petrarca hubiera podido sacar en limpio del modelo de este resumen, un curioso diálogo entre un maestro y un discípulo, era más bien poco: los cinco primeros libros —el sexto es pura especulación filosófica— tratan de ritmo y métrica, pero desde un punto de vista que nada tiene que ver con el de las gramáticas y artes.⁴⁶ La mayor parte de las cosas que ahí se leen le habrían sonado literalmente a chino. En el parágrafo xvi del epítome, sin embargo, hay unas observaciones sobre el hexámetro que son las únicas que podrían haberle inducido a citar este supuesto *De musica*. Explica Agustín que es conveniente que los miembros que forman el verso no sean iguales, «quod summopere vitandum est», tal y como ocurre en los hexámetros:

Cuius una pars est «Arma virumque cano», altera subsequens: «Troiae qui primus ab oris». Quae usque adeo differunt, ut si ordinem veritas et hoc modo pronunties: «Troiae qui primus ab oris, arma virumque cano», alios pedes met[ri] esse necesse est. Et ne multa; prosequere cetera quantum voles, et invenies priores partes versus quinto semipede articulatas et septimo terminatas. Quinque igitur et septem semipedes versus heroicum in duo metra partiuntur, quem sex pedibus quaternorum temporum constare aequissimum est.⁴⁷

45.- Gius. Billanovich, «Dall'antica Ravenna alle biblioteche umanistiche», *Aevum* 30 (1956) 319-353 [posteriormente en *Università del Sacro Cuore, Annuario per gli anni accademici 1955-57*, Milán 1958, 71-107]. La copia del Vat. Lat. 4929 que tuvo Petrarca fue hecha en el siglo xii, y no se conserva: sabemos de su existencia por varios códices que tuvieron que hacerse necesariamente a partir de ése (sobre todo el Ambrosiano H 14 inf.), pues contienen las glosas del propio Petrarca, y sabemos también que la copia llegó a manos de Petrarca en 1335. El epítome lo publicó por primera vez A. Mai, *Scriptorum veterum nova collectio e Vaticanis codicibus edita ab Angelo Maio*, Romae 1828, iii, 116-134; ahora puede leerse mejor en la edición de I. Vecchi, *Praecepta artis musicae collecta ex libris sex Aurelii Augustini De musica, post Angelum Maium novis collatis codicibus edidit ...*, Bologna, 1951 [*Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di scienze morali. Memorie*, S. v, 1 (1950) 91-153].

46.- Sobre Agustín como heredero de las doctrinas de los rítmicos puede verse G. Marengi, «De hexametro interpretando quid Augustinus senserit», *Helikon* 5 (1965) 538-540.

47.- Vecchi, 129.

Ciertamente, en este pasaje del epítome se trata de lo mismo que en la glosa de Servio apostillada, a su vez, por Petrarca, pero de un modo bastante vago y banal: se diría que Petrarca trae la cita por los pelos o que va lejos a buscarla cuando la tiene en cualquier otro libro más corriente que el de Agustín. El texto del auténtico *De musica* [v, 3] es sutilmente diferente en este punto que aquí interesa:

MAGISTER —Vide igitur utrum hic satis vitatum sit. Una pars versus est et ea praecedens: «Arma virumque cano»; altera subsequens: «Troiae qui primus ab oris»; quae usque adeo inter se differunt, ut si ordinem vertas, et hoc modo pronunties: «Troiae qui primus ab oris, arma virumque cano», alios pedes metiri necesse sit.

DISCIPULUS —Intellego.

M. —At vide, utrum ista ratio in aliis servata sit. Nam cuius dimensionis est pars incipiens: «Arma virumque cano», eiusdem esse agnoscis: «Italiam fato. Littora multum ille et. Vi superum saevae. Multa quoque et bello. Inferretque deos. Albanique patres». Ne multa, persequere ceteros quantum voles, has priores partes versuum eiusdem dimensionis invenies, id est quinto semipede articulatas. *Rarissime omnino si non hoc ita est*; ita ut posteriores sint istae non minus inter se pariles: «Troiae qui primus ab oris. Profugus Lavinae venit. Terris iactatus et alto. Memorem Iunonis ob iram. Passus dum conderet urbem. Latio genus unde Latinum. Atque altae moenia Romae».

D. —Manifestissimum est.

M. —Quinque igitur et septem semipedes versum heroicum in duo membra partiuntur, quem sex pedibus quaternorum temporum constare notissimum est: et sine concinnitate quidem duorum membrorum, sive ista, sive aliqua alia, versus nullus est.⁴⁸

Y algo más abajo, en v, 5, el discípulo responde de este modo a una pregunta del maestro:

Quod ut firmissimum teneam, video partem orationis in quinto semipede *semper aut pene semper* terminari, ut est in primo Virgilii versu: «Arma virumque cano»; et in secundo: «Italiam fato»; et in tertio: «Littora multum ille et»; in quarto item: «Vi superum saevae»; atque ita deinceps *in toto pene carmine*.⁴⁹

De lo que se trataba en la glosa de Servio no era de la necesidad de que todo hexámetro tenga una cesura —se entiende que pentemímeros o heptemímeros—, sino de que, a pesar de la existencia de esta regla universalmente conocida, a veces hay versos sin cesura: o sea, lo valioso del pasaje de Servio es la información —por poca que sea— que da sobre los versos sin cesura, en lo que coincide, aunque más pobremente todavía, el texto del *De musica*, no así el del epítome. Cabría, entonces, considerar la hipótesis de que Petrarca esté refiriéndose aquí al genuino *De musica* y no a su resumen. Sobra decir que sólo con esto sería difícil sostener que Petrarca conocía, además del epítome, la obra del Divino y, al fin y al cabo, tampoco se le puede negar al pasaje del resumen una claridad rara en los gramáticos antiguos y medievales.⁵⁰ En contra de la hipótesis a favor del texto completo está el hecho

48.- Cito por Migne, *PL* xxxii, 1148 s.

49.- Migne..., 1151.

50.- Habría que ver, para empezar, esas glosas de que habla Billanovich —que no sé si existen también para el epítome—: esperemos que cumpla la promesa, hecha en ese mismo artículo, de publicarlas.

de que Petrarca, apartándose de su costumbre, no especifica en qué libro del *De musica* está el pasaje que la observación de Servio le trae a la memoria: el epítome no tiene división interna alguna, de modo que Petrarca, si es cierto que tuvo ante sí únicamente este resumen, creería necesariamente que el *De musica* constituía él solo un único libro. Claro que a esto podría aducirse el uso —atestiguado en Petrarca en más de una ocasión— de «liber» como ‘códice’, o sea ‘volumen’.⁵¹ Aún hay más: el Vaticano lat. 4929, el presunto antígrafo del texto del epítome que habría visto Petrarca, no tiene en la *inscriptio* —y es el único entre los códices que cita Vecchi— nada que indique que no se trata del verdadero *De musica*; al contrario, miente de esta lacónica manera: «AUG. DE MUSICA», con lo que se explicaría el error de Petrarca. Con todo (y creo que la objeción no es del todo banal, sobre todo cuando los argumentos en contra de la hipótesis mencionada no son concluyentes), sigue resultando algo oscuro el motivo por el que Petrarca pudo haber citado aquí el epítome, mientras que la alusión al *De musica* estaría bien justificada.⁵²

El otro autor que aduce Petrarca en esta glosa es ese «com[m]entator p[ri]s[ciani]» misterioso, que aparece más de una vez en los márgenes del Virgilio Ambrosiano y que sigue «non identificato» según Michele Feo.⁵³ El comentarista de Prisciano tiene que tratar necesariamente de los hexámetros sin cesura, lo mismo que Agustín y que Servio. El pasaje de Prisciano que da motivo al comentario del anónimo, en buena lógica, tiene que estar relacionado, por lejanamente que sea, con las cesuras del hexámetro. Si esto es así, el comentario que cita Petrarca tiene que serlo a las *Partitiones duodecim versuum Aeneidos principalium*: difícilmente puede provocar un comentario de esas características cualquier otro pasaje del resto de la obra de Prisciano. De momento y por lo que sé, sólo se conocen tres comentarios a las *Partitiones*: la *Expositio Remigii in prima pagina Prisciani de duodecim uersibus Virgilii* de Remigio de Auxerre, el anónimo *Commentum primae partis Prisciani de XII*

51.- S. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma 1984 [1973], 5 s. y M. Feo, «Fili petrarcheschi», *Rinascimento* 19 (1979) 3-89, 38 s.

52.- Sobre historia del verdadero *De musica* hay alguna noticia en R. Sabbadini, *Le scoperte...*, ii, 200; sobre la copia de Vittorino da Feltre, M. Cortesi, «Libri e vicende di Vittorino da Feltre», *IMU* 23 (1980) 77-114.

53.- M. Feo, «Petrarca, Francesco», 58. En contra de lo que alguna vez se ha solido afirmar (por ejemplo C. Tristano, «Le postille del Petrarca nel Vaticano Lat. 2193 (Apuleio, Frontino, Vegezio, Palladio)», *IMU* 17, 1974, 365-468, 374) no tenemos la seguridad de que el Par. Lat. 7541, que contiene los libros i-xvi de la *Institutio* de Prisciano, fuera de Petrarca: que contenga uno de esos dísticos rimados que Petrarca solía, a veces, escribir en sus libros, no significa nada, tal y como señala E. Pellegrin (que además trata de él en un apartado distinto al que corresponde a «les manuscrits annotés ou possédés par Pétrarque»: E. Pellegrin, «Nouveaux manuscrits annotés par Pétrarque à la Bibliothèque Nationale de Paris», *Scriptorium* 5, 1951, 265-278, 277 s.): «Cependant rien ne permet d'affirmer que le manuscrit a appartenu à Pétrarque, le distique copié sous son nom n'est pas autographe» («Manuscrits de Pétrarque dans les bibliothèques de France, i», *IMU* 4, 1961, 341-430, 392; lo mismo en Ead., *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan au xv^e siècle*, París 1955, 75, n. a 3). No parece, por lo demás, que el Par. Lat. 7541 contenga comentarios, glosas o similares. Naturalmente, está fuera de duda que Petrarca conociera y tuviera por lo menos la *Institutio* de Prisciano: es verosímil incluso que, lo mismo que pasa con Horacio —y es fácil que en mayor medida—, tuviera a Prisciano en más de un códice.

uersibus Virgili, y lo que su descubridora, Colette Jeudy, llama «la versión larga» del comentario de Remigio.⁵⁴ Ni la *Expositio* de Remigio ni su versión larga contienen ninguna observación sobre los versos sin cesura o algo similar. El comentario anónimo, «copiosior et perfectior»⁵⁵ que el de Remigio, trae un par de notas que son del máximo interés si se las compara con el pasaje de Servio en cuestión —y, en general, con las casi inexistentes noticias de los gramáticos antiguos al respecto—. Comenta el anónimo la afirmación de Prisciano de que «quarta enim bucolica magis passio est», de esta extraña manera:

Sed est bucolica passio, quia simplices sunt pastorum personae. [...] Passio est defectio personarum, quae sunt capaces subtilitatis; simplices enim sunt opiliones, bubulci, et ceteri pastores.⁵⁶

Y sigue de ahí la siguiente conclusión (que podría, en principio, relacionarse con lo dicho más arriba sobre la idea que Petrarca pudo haber tenido de la realización de la cesura):

Ideo istae adhibentur cesurae in carminibus, quia pronuntiatio difficilior esset, si nulla esset cesura et mora, sed continuendi essent pedes et nulla requies ibi fieret.

Inmediatamente —y esto es en realidad lo que interesa aquí— le toca comentar una frase famosa de Prisciano citada ya más arriba: «caesurae vero cursum et rythmum leuiorem solent facere, et necesse est vel unam vel duas caesuras in versu inueniri». Está claro que «rythmum», en este contexto, no se opone a «metrum» sino a «prosa» (la acepción, por lo demás, no marcada del término no sólo en la Antigüedad sino también en la Edad Media). El anónimo comenta el pasaje de un modo bastante confuso y, desde luego, muy originalmente:

RITHMON. Greci numerum dicunt. Ubi tantum numeri obseruantur et non pedes, illud dicitur rithmus, quia non semper repperiuntur in omnibus uersibus istae caesurae, sicut est in talibus «Haec tua sunt bona sunt quia tu bonus omnia condis». In hoc uersu nulla <ap>paret cesura, sed continuatim pronuntiat.

«Haec tua sunt bona sunt quia tu bonus omnia condis», por raro que sea, no deja de ser, al fin y al cabo, un hexámetro. Lo cita Beda en su *Ars metrica* (dentro del capítulo «De scansionibus sive caesuris versus heroici») para ejemplificar la *scansio districta*, es decir aquella «ubi verba cum pedibus terminantur», y sobre la que comenta, escuetamente, que «quam versificationis specimen rarissime

54.- Los dos primeros están editados en M. Glück, *Priscians Partitiones...*, 215-249 y la «versión larga» en C. Jeudy, «La tradition manuscrite...», 137-140. De las glosas conocidas sólo algunas están publicadas, y ninguna de éstas tiene nada que las pueda relacionar con el esolio de Petrarca (véanse las referencias en el libro de Glück, completándolo otra vez con el artículo de Jeudy).

55.- M. Glück, *Priscians Partitiones...*, 222.

56.- M. Glück, *Priscians Partitiones...*, 245. Aquí mismo las demás citas del *Commentum* que doy a continuación.

invenis». ⁵⁷ Obviamente, el comentario del anónimo no tiene nada que ver con la palabra a la que se refiere, pero sí está relacionada, y muy estrechamente, con el pasaje entero en que aparece el término «rythmus». Salvo para la ecuación «rhythmus» = «numerus», no encuentro más paralelos antiguos ni medievales que los pocos que da Glück, que no hacen al caso, salvo el de Isidoro, claramente emparentado con las palabras de nuestro anónimo, y que dice así:

Huic [sc. al verso] adhaeret rythmus, qui non est certo fine moderatus, sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus currit; qui Latine nihil aliud quam numerus dicitur, de quo est illud «Numeros memini, si verba tenerem» <Verg. B. ix, 45>, ⁵⁸

donde «adhaeret» significa «[al verso] le es inherente» o algo por el estilo, es decir, lo mismo que viene a decir la frase, tan repetida por los gramáticos, de que «pes sine rhythmo esse non potest, rhythmus autem sine pede decurrit». ⁵⁹ O sea: la observación acerca de los versos sin cesura del anónimo no encuentra paralelo en los textos gramaticales antiguos o medievales, al menos por lo que yo sé. Parece, pues, razonable pensar que Petrarca se refería a este pasaje del *Commentum primae partis Prisciani*... —o a uno directamente derivado de éste o de una fuente común—. Pero no faltan, en cualquier caso, los problemas.

Como queda dicho más arriba, un «comentator ps» aparece en otras apostillas del Virgilio Ambrosiano. Es difícil, en tanto no tengamos una edición de éstas —y su falta empieza a resultar irritante—, localizar las apariciones de este anónimo. Está publicada, en cambio, una glosa más (f° 92^r en la que se le cita. Se refiere a Verg. *Aen.* III, 211, «insulae Ionio in magno, quas dira Celaeno», y la cita De Nolhac:

Attende positivam correptionem sillabe naturaliter producte. In quo require commentatorem Prisciani in 1°, in tractatu de cesuris et deliquescentiis, in quo ultimo allegatur hic uersus.

Y termina —aunque De Nolhac no lo trae— así: «Et de hoc est glosa in multis locis. Quod signauit in 5° <261> «sub ylio alto» et cet.». ⁶⁰ Otra vez, pues, el mismo comentarista anónimo de Prisciano. Sin embargo no encontramos nada de esto en el *Commentum primae partis*... Claro que una glosa como ésta muy bien podía hacerse a cualquiera de los párrafos de la gramática de Prisciano en

57.- Beda p. 116 Kendall. Por cierto que «Haec tua sunt bona sunt quia tu bonus omnia condis» es un hexámetro nada menos que de san Agustín (*Civ.* xv, 22). Ni Kendall ni Keil ni Glück dicen nada al respecto.

58.- Isid., *Orig.* i, 39, 3.

59.- Mar. Vict., *GLK*, 44, por ejemplo. Para la expresión «huic adhaeret rythmus» véase también Bonifacio p. 110 Löfstedt.

60.- P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*..., i, 154, n. 2, que dice tomarla de R. Sabbadini, «Il primo nucleo della biblioteca del Petrarca», *Rendiconti R. Istituto Lombardo sc. lett* 39 (1906) 369-388, 386. A *Aen.* v, 261 (f° 119^r), en efecto, escribe una glosa donde da más ejemplos de lo mismo. Respecto a «deliquescentiis», supongo que debe leerse «de liquescentiis»; véase obligatoriamente O. Limone, «Il *Liber de dubio accentu*...», 349 s.

los que se trata de la estructura o los tipos de la sílaba y similares. De hecho, el verso en cuestión —*Aen.* iii, 211 quiero decir— aparece citado siempre en el capítulo que casi todas las gramáticas dedican a la sílaba, y siempre para ilustrar lo que ahora se llama hiato prosódico (en este caso, el hecho de que el diptongo de «insulae» se abrevie en hiato). Así sucede en Carisio (*GLK* i, 13 s., en el capítulo «De communibus syllabis»), Diomedes (*GLK* i, 429 en el apartado «De communi syllaba»), en el *De ultimis syllabis* de Probo (*GLK* iv, 258, «De communibus syllabis per naturam»), en Donato (*Ars maior*, i, 3, «De syllaba», aunque sólo en algunos manuscritos [Holtz, p. 606, 13]) y en los comentarios a éste de Servio (*GLK* iv, 424), Sergio (*GLK* iv, 479) y Pompeyo (*GLK* v, 116), en el *Ars grammatica* de Cleonio (*GLK* v, 29, «De syllaba»), en el *Ars de nomine et verbo de barbarismis et metaplasmis* de Consencio (*GLK* v, 399, «De scandendis versibus»), etc.⁶¹ Precisamente en Prisciano, en el capítulo «De syllaba» (ii, 1 ss.), no aparece citado: es lógico pues que un comentarista ilustre el apartado correspondiente con un ejemplo tan conocido, y es lógico también que lo haga justamente en la gramática y no en un tratado de métrica como son, al fin y al cabo, las *Partitiones* (en todos los casos citados más arriba se trata, en efecto, de gramáticas). El mismo verso virgiliano se encuentra, también como ejemplo de lo mismo, en un breve texto que edita Martin Hertz al final del libro quinto de las *Institutiones* de Prisciano: Hertz no dice nada sobre la tradición del texto, salvo que se trata de un ἀποσπασμάτιον.⁶² Es difícil imaginar que el comentarista de «insulae Ionio in magno» y el de los hexámetros sin cesura sea el mismo, lo que por otra parte nada nos obliga a sostener: antes al contrario, es más fácil que se equivoque quien imagine que el códice de Prisciano que pasara por las manos de Petrarca tenía un comentario semejante, pongamos, al de Servio; no hay tal glosa en el caso de Prisciano, al menos no de momento, sino una serie —eso sí, enorme— de relativamente pequeños comentarios y glosas a las *Institutiones*.⁶³ Es más fácil pues imaginar el códice con un texto principal flanqueado, a lo largo del volumen, por multitud de pequeños comentarios y glosas a los que Petrarca se referiría de un modo más o menos arbitrario: la referencia «comentator ps», presumiblemente común a todas las glosas, vendría precisada por uno o varios lemas cercanos al pasaje citado, lemas

61.- También lo cita Beda p. 91 Kendall («De communibus syllabis»), Julián de Toledo p. 132 Maestre Yenes («De syllaba»), Rabano Mauro en su *Excerptio de arte grammatica Prisciani*, col. 621 PL 111 (en el apartado «De syllaba»), el Pseudo Uguccione, *De dubio accentu*, v, 9 Limone («De diptongo»).

62.- La parte del ἀποσπασμάτιον que interesa dice así: «Oe et ae diphthongi longae sunt. inde Virgilius <*Aen.* iii, 211> "Insulae Ionio in magno" dixit. oe autem diphthongus apud Graecos etiam in principio dictionis pro brevi accipitur: οἷστρος τοιάσδε παρθένους λοχεύεται <Aesch. *Niob. fragm.* v. i, 52> aliter enim iambus stare non potest», *GLK* ii, 192.

63.- Muestra la punta del iceberg R. W. Hunt, «Studies on Priscian in the eleventh and twelfth centuries, i. Petrus Helias and his predecessors», *Mediaeval and Renaissance Studies* 1 (1941-1943) 194-231 y «Studies on Priscian in the twelfth century, ii. The school of Ralph of Beauvais», *ib.* 2 (1950) 1-56 [= R. W. Hunt, *The history of grammar in the Middle Ages. Collected papers, edited ... by G. L. Bursill-Hall*, Amsterdam, John Benjamins, 1980, 1-38 y 39-94 respectivamente], además de lo ya citado de M. Glück y C. Jeudy, así como M. Passalacqua, *I codici di Prisciano*. Roma 1978 [«Sussidi eruditi», 29], que debe completarse con G. Ballaira, *Per il catalogo dei codici di Prisciano*, Turín 1982 y C. Jeudy, «Complément à un catalogue récent des manuscrits de Priscien», *Scriptorium* 36 (1982) 313-325.

que probablemente estuvieran destacados, a modo de *notabilia*, en los márgenes de la página. Así se explicarían las acotaciones que aparecen en las dos glosas vistas: la última, la que sirve de comentario a «*insulae Ionio*», lleva la explicación «*in tractatu de cesuris et deliquescentiis*»; la primera, la de «*magnanimi Iovis*», precisa la localización del pasaje añadiendo «*ubi sunt et ancipites*». O quizá el códice o los códices contenían un comentario tras otro sin que estuviera en la misma página la parte correspondiente de la *Institutio*.

De los magros escolios que se vienen citando se deducen, pues, los perfiles que el concepto de cesura tenía en la mente de Petrarca. Todo hexámetro debe tener pentemímeros o heptemímeros, pero el poeta puede, aunque muy raramente, beneficiarse de la licencia de omitirlas; una cesura precedida de monosílabo no es tal; la sinalefa no debe oscurecer la cesura; por último —y ésta es la deducción más audaz— la cesura se pronuncia haciendo una pausa (pausa rítmica o métrica que tiene poco que ver con la sintaxis). Estas ideas no son extravagantes, pero tampoco obvias. Son una buena ayuda para comprender mejor sus hexámetros, que las confirman —lo que estaba lejos de ser previsible—. Apuntan también algunas pistas sobre sus fuentes, pero no las suficientes como para dejar a un lado la cautela que, en estas cuestiones, nos han enseñado a tener quienes últimamente han estudiado la historia de los textos en la Italia medieval y humanística. Petrarca, y como él aquellos eruditos tardomedievales que también alcanzaron un clasicismo impecable en sus hexámetros, aprendían la prosodia en las gramáticas, y la métrica en los textos. Los tratados de métrica, al contrario que los de prosodia, no bastaban por sí solos para nada, pero con frecuencia guiaban al versificador con preceptos útiles. Andar citando estas gramáticas y prosodias propias de escolares no era —para Petrarca menos que para nadie— un motivo de gloria, así que los argumentos *ex silentio* no pueden servir aquí de gran cosa: ahí están si no para probarlo todas las glosas del Virgilio Ambrosiano, sin ir más lejos.

Iñigo RUIZ ARZÁLLUZ
Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitatea

HERNANDO ALONSO DE HERRERA: SEMBLANZA INTELECTUAL Y METODOLOGÍA LINGÜÍSTICA

Soy nuevo en este tipo de estudios¹, pero en el poco tiempo que le he dedicado, me he entusiasmado con un autor, que puede considerarse un buen exponente del humanismo todavía insumido de finales del s. XV y principios del XVI, un autor que fue a la vez que teórico, un gramático y retórico en activo, un poeta y un historiador de su época, que vivió en medio de una familia informada, relacionada y muy creadora, que tuvo que ver con los círculos humanistas de Salamanca, Granada, Sevilla, Alcalá y Alcañiz, y que tuvo como patronos a los Mendoza, a Hernando de Talavera y a Cisneros, ese autor es Hernando Alonso de Herrera.

Mi primer contacto con Hernando Alonso de Herrera² fue por casualidad: Mientras traducía los libros 9 y 10 del *Epistolario* de Marineo Sículo, y como constituía él la figura central de la *Correspondencia* a esa altura, quise informarme quién era ese Ferrariensis a quien Marineo Sículo

-
- 1.- Agradezco a mis compañeros del Área de Filología Latina de la Facultad de Filosofía y Letras de Cádiz, y especialmente a su director, Dr. Maestre Maestre, su estímulo y sus orientaciones.
 - 2.- Para la identificación del personaje: En las obras de Marineo, *Epistolario*, se le llama *Ferrariensis*; en *De rebus Hispaniae memor.*, *F. Herreriensis*. El propio autor se autodenomina siempre *Herrariensis*. Alvar Gómez, *Ferrera*, pero sin que quepa confusión ya que habla de él junto con sus hermanos, *tres Ferrerae fratres*; y además *Ferrariensis* y *Fernandum Alfonsum Ferraram*. Un Herrera Gonzalo, que La Fuente, *Historia de las Universidades. t. II* p.75, adscribe a la Universidad Complutense en sus primeros años, es este mismo Herrera, sólo que confundiendo su nombre por el de Gonzalo, ya que toma el texto de Alvar Gómez, *De rebus ...* p. 85, donde dice con mala puntuación: *Nam Gonzalus Ferrera, Pintianus, aliique nonnulli*, sin poner coma entre *Gonzalus* y *Ferrera*, cuando el tal *Gonzalus* es *Gonzalus Gil*. Hay que distinguir nuestro Herrera de otro Fernando Ferreras, también complutense, que fue abad de San Justo y Pastor y que fue encargado por Cisneros de gestionar la autorización pontificia para la Universidad de Alcalá (Galindo y Romeo, *la Universidad de Alcalá*, pp. 310 y 311).

exaltaba por encima de todos los demás escritores en latín de España. La única obra suya reeditada es *La breve disputa de ocho levadas contra Aristótil y sus secuaces*, ed. por Bonilla y San Martín A. con el título de «Un antiaristotélico del Renacimiento, Hernando Alonso de Herrera y su *Breve disputa de ocho levadas contra Aristótil y sus secuaces*», *Revue Hispanique*. N. York. nº 117. 1920. pp. 61-196.³ Después he conocido otras obras suyas.⁴

-
- 3.- Además de esta obra en Bonilla, *Revue Hispanique*. N. York. nº 117. 1920. pp. 61-196, muy documentada para datos biográficos, se puede consultar también del mismo, *Clarorum Hispaniensium epistolae ineditae*. París 1901, pp. 44-49. Bonilla extrae su documentación de la *Obra de Agricultura* De Gabriel Alonso de Herrera, edición de 1818-1819, de IV vols., a cargo de la Real Sociedad Económica Matritense, obra que contiene un artículo «Materiales para la noticia histórica de Gabriel Alonso de Herrera», al final del vol. cuarto con datos abundantes sobre la familia de los Herrera. También extrae datos de De la Torre y del Cerro, «La Universidad de Alcalá (Datos para su historia)», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3ª época, tomo XXI, 1909, p. 266, 414, 417. Otros datos biográficos los obtiene de Marineo Sículo Lucio, *Epistolarum familiarium Libri XVII*. Valladolid 1514. Y del *De rebus Hispaniae memorabilibus*. Alcalá. 1533. Nace Alonso de Herrera en Talavera, en los primeros años de la década 1460, según conjetura de Bonilla y San Martín p. 63 que se basa en que Alvar Gómez, *De rebus gestis a Francisco Ximeno Cisnerio*. Compluti 1569 en el l. IV lo considera un viejo a la altura del año 1517. Hijo de Lope Alonso de Herrera y Juana González, tuvo dos hermanos bien conocidos: Gabriel Alonso de Herrera (Talavera 1470-1539), autor de una *Obra de agricultura* compilada de diversos autores. Alcalá 1513; Gabriel fue un protegido de Hernando de Talavera y de los Mendozas (de los que consta que cobró encargos de agricultura) en Granada, y del Cardenal Cisneros, a quien dedica su obra. Otro hermano suyo es Diego Hernández de Herrera. L. Marineo S. dice: *Novimus et eius fratrem Iacobum Fernandum de Herrera, non minus doctum quam caeteros fratres. Qui scripsit Hispano sermone librum de viris illustribus Hispaniae et aliarum nationum. Scripsit etiam de laudibus Virginis Dei genitrici et orationes devotissimas*. Fue nombrado por Cisneros organista de la capilla de S. Ildefonso de Alcalá (Alvar Gómez p. 121). ¿Es el mismo que fue canciller de S. Ildefonso en Alcalá? Muere el 18 de octubre de 1527, queda vacante de la cátedra de Retórica de Salamanca *por fallecimiento del Maestro Herrera*. Esperabé II p. 360. Le sucedió su amigo el Comendador Griego.
- 4.- La relación de las obras la encontramos en Bonilla San Martín, pero falta la obra poética. La obra de Fernando Alonso se reparte por las ciudades en las que ejerció su magisterio bajo la protección de los sucesivos patronos o por su cuenta: Estudió (fue alumno de Nebrija, según consta por su *Hymnorum additio*) y quizás enseñó en Salamanca antes de acabar el siglo (prólogo a la *Disputatio de personis*). De esta época es su obra *Ferdinandi Ferrariensis Aelii Antonii Nebrissensis discipuli Hymnorum additio*, Salamanca, 27 nov. 1594. Se compone la obra de 27 poemas en dámetros yámbicos cacómetros; uno al estilo de Arquíloco; cuatro compuestos a base de asclepiadeo más glicónico cacómetro, y dos poemas sáficos endecasílabos, también cacómetros. En total 62 págs. En el epílogo justifica la edición; *Cum iam diu esse(m) amicorum efflagitatione requisitus, ut supradictos adderem hymnos qui Aelii Antonii Nebrissensis volumini deesse videbantur, saepique volui recusare, propterea quod non ea de me spectabantur praestantia quae michi liceret summo tanti viri labori quicquam addere aut detrudere. Sed cum illorum assidue petitioni haud satisfacere fas non esset, enixus sum eos adiungere quos iis in codicibus reperire non modica potui difficultate, illud tunc lectorem admonere non praetermittam; siquid vitii sit iuste reprehensum, meae tantum imputetur imbecillitati & ne in tam praestantissimi ac facundissimi magistri convitium deveniat*. Por la misma época escribiría su poema: *Elogio a la Gramática de Pentarcus*. Poema: *Euax grammaticae breuitas*. En *Petri Pentarci Syderati (Pedro de Torres) Ars constructionis ordinandae...* Salamanca 1499. Publicada en el Suplemento nº 1 de la *Revista bibliográfica y documental* 1, 1947, nº2. La relación con su paisano y quizás pariente el Arz. de Granada, Hernando de Talavera, es posible que le trajera, igual que a su hermano Gabriel, a Granada, Allí hizo amistad con Hernán Núñez Pinciano, el Comendador Griego, a juzgar

Fernando Alonso de Herrera es un profesor de gramática y retórica en Alcalá y Salamanca, que precedió y sucedió en ambas cátedras a Nebrija, de quien se reconoce alumno y al que elogia: *nostrae*

por el sexto acto de la *Breve Disputa: quando ambos a dos, él y yo, estauamos en Granada...* Éste era preceptor del hijo del conde de Tendilla, a quien dedicó sus Glosas de *Las trescientas* de Juan de Mena (1499); pues bien, también Fernando reconoce al Conde de Tendilla, D. Íñigo de Mendoza, como protector suyo en su *Breuis quaedam disputatio de personis*. ¿Fue también preceptor de esta casa? Reaparece después en Sevilla en 1496, bajo la protección del hermano del Conde de Tendilla, el arzobispo D. Diego de Mendoza; en el prólogo de su opúsculo *De personis* reconoce: *Huc etiam accedit quod meam observantiam in tuam, pater amplissime, dominationem et in prudentissimum ac fortissimum fratrem comitem Tendilianum patronum semper meum*. Al arzobispo le dedica su obra:

Tres personae. Brevis quaedam disputatio de personis nominum, pronominum et participiorum adversus Priscianum grammaticum. Hispali. Joh. Pegnitzer, Magnus Herbst & Thomas Glockner. 1496.

Viaja a Córdoba, según se ve por las alusiones que hace en su *Correspondencia* con L. Marineo Sículo. Allí escribió sobre historia contemporánea una obra, *De rebus comitis Caprensis*, que se ha perdido; también de esta época son unas *Grammaticae adnotatiunculae*, desaparecidas, si es que no son las mismas que se contienen en la *Expositio Laurentii Vallensis*.

En julio de 1508, estando Marineo en Zaragoza, según se infiere de su *Correspondencia*, le visitó Alonso de Segura, antiguo alumno de Herrera, quien puso en contacto a los dos profesores y motivó el inicio de la correspondencia entre ambos: *Cartas a L. Marineo Sículo*, incluidas en la edición de sus *Epistolarum familiarium Libri XVII*.

Es llamado por Cisneros para inaugurar la Universidad de Alcalá, según afirma en el prólogo de su *Breve disputa de ocho levadas contra Aristótil y sus secuaces*: "yo ... fui el primero que por cartas de vuestra Señoría, fui convidado a echar los cimientos de letras oratorias en vuestra Universidad". En el curso 1509-1510 desempeñó Herrera las cátedras de Retórica y Gramática. Allí publica su *Opus absolutissimum rhetoricorum cum additionibus Herrariensis*. Es una traducción al latín de la *Retórica* de Jorge de Trebisonda; lleva anotaciones al margen: análisis de la composición, fundamentalmente. Ed. Arnao Guillén de Brocar. Alcalá. 1511.

Se marcha de Alcalá el 5 de enero de 1513: "Cátedra de Herrera. Vacóse la cátedra de Rhetórica cinco de Enero de dxiii" (De la Torre y del Cerro p. 266 quien alude al Lib. 716 f. folio 74 v.), sucediéndole Antonio de Nebrija. Las motivaciones exactas se desconocen, pero lo cierto es que dejó Alcalá en medio de la deserción de numerosos colegas de la Complutense. Las razones que se barajan son de orden crematístico, según Alvar Gómez, *Las Hazañas* p. 226. No se debe pensar que fuera desalojado por Nebrija, sino todo lo contrario, según Alvar Gómez, *Las Hazañas* p. 231. Herrera se fue de Alcalá porque quiso; no se olvide que la cátedra de Retórica la había destinado Cisneros para Herrera de por vida. Fue reclamado de nuevo por la Universidad de Alcalá junto con Pinciano asignándoseles sueldo de nuevo, A.H.N. *Universidad Alcalá* fol. 114 rº 14 de julio de 1522; y Bonilla S., *Clarorum Hispaniensium epistolae ineditae*. París 1901, pp. 44-49. Desde luego se retiró contra la voluntad de sus discípulos y contra la de Cisneros, según Alvar Gómez, *Las Hazañas* ... pp. 226-227. Ingresó en el curso 1513-1514, inmediatamente después de dejar Alcalá, en la Universidad de Salamanca, a juzgar por Marineo, *Correspondencia* XI 14. Allí y en junio de 1517 escribe su *Disputatio adversus Aristotelem Aristotelicosque sequaces. Breve disputa de ocho levadas contra Aristótil y sus secuaces*.

No lleva el nombre del editor ni del lugar de edición; aunque se acabara en Salamanca, es probable que se imprimiera en Alcalá, porque en el acto sexto dice: "quando yo embie esta obrezilla a mi hermano que biue en Alcalá, con desseo que allí se imprimiese..." Posiblemente sea su hermano Diego, que vivía en Alcalá. También en Salamanca, pero ignorándose el año, publica su *Expositio (Laurentii Vallensis) de elegantia linguae Latinae*. Lorenzo León de Deis. Salamanca. Aunque no se sabe la fecha de esta edición, Fernando Colón la compró en Medina del Campo en 1516, luego es anterior a esa fecha. Hay otra edición de Alcalá, ed. Miguel de Guía, del año 1527 que contiene además el opúsculo *Tres personae. Brevis quaedam disputatio...*

tempestatis doctissimus, pero al que también critica. Teórico y crítico de la metodología de ambas disciplinas y con fama precisamente de buen lógico. Diego de Alcocer⁵ lo elogia por esos tres conceptos.

Pero por encima de los méritos que tenga en cada uno de los tres aspectos, creo que se debe destacar aún más la conjunción de los tres factores en su obra. Efectivamente, aúna la disposición temática y el uso de los géneros de exposición, refutación y diálogo, con la preocupación simultánea y técnica del progreso lógico del debate (véase si no, su *Breve Disputa*, y el prólogo al *Opus absolutissimum hetoricorum*, que contienen un análisis de los tropos lógicos y de los tópicos retóricos, a la par, unas veces en los títulos y otras al margen).

Como escritor latino, su estilo pareció a algunos demasiado conciso, pero a L. Marineo (*Epistolario l. X*) le parece análogo al estilo de Salustio:

nulla est inquit in hac narratione brevitatis obscuritas: nec sensus ullus difficilis, sed scribentis potius, quam pauci cognoscunt, eruditio multa [...] Ex me namque quaerentibus nonnullis an aliquis in Hispania tibi linguae Latinae ratione praeferri posset, hoc responsum dedi: Si quis in re litteraria Ferdinando Ferrariensi collatus non erubesceret, aut Ferdinandum non cognosceret, aut se ipsum prorsus ignorasset [...] Ferdinandum siquidem iure cedere possunt et Itali, nedum omnes Hispani.

Su obra en castellano, *Breve disputa en ocho levadas contra Aristótil y sus secuaces*, me parece, a pesar de lo abstruso del tema, muy fresca y animada, graciosa pero consistente y profunda al mismo tiempo; amena a la vez que sistemática y acerba en su crítica; culta y erudita a la par que crítica e independiente.

METODOLOGÍA Y TEORÍA GRAMATICAL:

Respecto a sus ideas y metodología como gramático, adelanto el juicio de Francisco Rico quien dice de él en *Nebrija frente a los bárbaros* p. 128 que mantiene «posturas harto originales».

Fernando Alonso de Herrera está metodológicamente situado frente a los bárbaros. Está contra los gramáticos medievales, a los que tilda, siguiendo a Valla y a Nebrija, de "gramáticos nefastos, secta bárbara, *indigni qui nominentur [...] neque enim merentur ut respondeatur eis, quam ut explodantur, derideantur, exhibentur*" (*Personis N ii*). El mejor desprecio que puede hacerseles es ignorarlos (*Personis* Prólogo):

huiusmodi genus hominum cum in congressum meum venit, quod quidem ex ratione meae professionis tum Salmanticae, tum Granatae, tum etiam aliis in locis quam saepissime contingit, non secus tractare, pater optime, quam lapideas statuas et mutas hominum figuras.

5.- Diego de Alcocer, *Expositio de elegancia L.L.* apéndice.

en justa correspondencia por la insensibilidad de éstos ante argumentos y razones:

Quoniam neque multitudine rationum, neque varietate vocum, velut homines agunt, sed uno dumtaxat modo bovinantes, in eundem semper illum mugitum erumpunt: Priscianus inquit (ibidem).

En cambio sí se ocupa en corregir las doctrinas concretas que le parecen falsas de los grandes autores que ellos siguen a ciegas:

Hinc factum est ut cum iis qui sectam barbaram ex quo sibi eam semel persuaserunt, retinere malunt, quam veritatem agnoscere (perpetuum bellum his scriptis indicant), non veritus quorundam dicta grammaticorum quae subabsurda videbuntur meliori semper ratione, auct auctore meliori fretus ad lineam reducere veritatis (ibidem).

No teme la guerra contra los bárbaros; él se apresta para esa guerra como el caballero de la viñeta con que se abren sus *Elegantiae*, que está guerreado a las puertas de una fortaleza; el toque de guerra lo había dado L. Valla, *exemplo Camili [...] ille interventu rescivit tantum patriae dedecus, iussit suos arma capere.*

Pero su relación con sus maestros, Valla y Nebrija, tampoco va a ser la de un pedisecuo, sino que los corregirá también en los temas particulares en que estén errados. Nebrija es *nostrae tempestatis doctissimus (ibidem)*. Pero eso no impide su crítica cuando le ve alineado con Prisciano *inconsulto (ut fit) calore, aut per inadvertentiam (Personis Nvii)*. También corrige a Valla cuando hace falta:

tres summas utilitates de se praestat, artis, vocabularii et imitationis. [...] Caeterum quidem in nonnullis locis censura, in nonnullis autem indiget luce [...] Interdum vero libere dissentimus ab ipso Laurentio si quando veritas et legentium utilitas subinvitabit. Tale denique reddemus hoc opus quale ipse auctor edere voluisset. (Elegantiae Proemio).

Y en el proemio del segundo libro de sus *Elegantiae* critica el juicio *ad hominem* que había vertido Valla sobre Isidoro de Sevilla: *Sed reverentius ponere debuit Isidorum virum doctissimum [...] quod si de Isidori dictis Laurentio displicebat, debuit illud speciatim carpere, ut magis videretur gerere bellum cum rebus quam cum hominibus.* En más de una ocasión disiente en sus *Elegantiae* de Valla: *Non ut Laurentius aiebat [...] nam haec ratio puerilis est [...].*

¿Y frente a Prisciano? De Prisciano critica, no su teoría general sobre la persona gramatical, sino en concreto lo que se refiere a la tercera persona, y las implicaciones que tiene semejante concepción: la invención de la figura de la atracción y los pronombres personales implícitos. Ahora bien, no se trata de una enemiga especial en contra suya, ya que está dispuesto a discutir el mismo tema con Nebrija y con cualquiera: *(Personis N): Verum ego ausim contendere sive Priscianum, sive Antonium Nebrissum sive quemcunque alium, cum dicit: omnis nominativus est tertiae pe(r)sonae [...]*

El ataque contra Prisciano va sobre todo dirigido a los priscianistas: *Personis epílogo (Ov): Tuus Priscianismus Latinae linguae puritatem et elegantiam pessumdedit [...] orationes pulchras idoneas auctorum, velut imperfectas et mancas supplent. Immo supplementis deformant. Nec finis nos cum Vergilio Cicerone et aliis autoribus latinissimis loqui.*

¿Es Herrera un amigo de novedades? En *Personis Ov le dice* Prisciano: *Novi dogmatis affectator es.* Pero Herrera le replica: *Immo veteris doctrinae sum propensus affector.*

Más bien se trata de un gramático convencido del empirismo que necesita su arte, si quiere ser fiel a los textos y no esclavo de la filosofía. Que un gramático sea empirista, hoy nos parece normal; pero hay que pensar que la gramática medieval era predominantemente ontológica y lógica; lo que advierte Herrera:

haec praetera evocatio tua infinitas, et easdem inextricabiles quaestiones, velut zizaniam inter grammaticos disseminat. Huc etiam accedit quod mille subintellectiones inanes, et improprias te auctore somniant, et orationes pulchras idoneas auctorum, velut imperfectas et mancas supplent. Immo supplementis deformant. Nec finis nos cum Vergilio Cicerone et aliis auctoribus latinissimis loqui. [...] Quo circa liceat nobis tandem, Prisciane, per te simplicissime et aperte docere grammaticam qualem Cicero, Varro, Plinius, Gellius atque alii didicerunt [...] Nam per te, Prisciane, et alios magnos speculativos qui in grammatica quaeritis altas philosophias factum est ut ars literaria, quae quondam pueris pervia fuit, nunc sit etiam grandaevis obscura [...] ut tunc demum artes uestras diceremus non insanire cum a doctissimorum virorum usu non discederent. (Personis O v)

Frente a la orientación de la gramática medieval, Herrera reivindica la orientación de Quintiliano: *Ars enim ex usu peritissimorum constat, non usus ex arte, id quod etiam Quintilianus (1, 6, 16) dixit his quidem verbis:*

Non enim, cum primum fingerentur homines, analogia demissa caelo formam loquendi dedit, sed inventa est postquam loquebantur et notatum in sermone quid, quoque modo caderet; ita non ratione nititur, sed exemplo, nec lex est loquendi, sed observatio, ut ipsam analogiam nulla res alia fecerit, quam consuetudo.

Frente a la semántica, la gramática ha de ocuparse de la congruencia en la construcción; por cierto que la división entre sintaxis, semántica y pragmática, no le era desconocida a Herrera:

Notandum est quarto quod omnino multipliciter capitur [...]: uno modo grammaticaliter ut valeat ad discernendum congruum et incongruum, secundo logicaliter et valet ad discernendum verum et falsum, tertio rhetorice: "el cuarto notable es que a las hablas muchas vueltas les dan [...]; una es de gramáticos que haze pa ver concierto o disconcierto de la partes; la segunda es de logicos y vale pa apartar la mentira de la verdad; la tercera es de rhetoricos" (Levada 4)

Herrera resulta formalista por los criterios que adopta en las discusiones:

idcirco enim personae [...] sunt excogitatae, ut in complexu verbi observata earum concordia soloecismus non fiat. Tolle verbum de medio, iam non habebimus necessariam istam personarum speculationem (Personis O viii).

La igualdad de significado no impide, piensa Herrera, la diversidad de construcciones:

Tantum etiam valet 'Ego amo te' et 'Tu amaris a me'; sed alia ratio est verbi activi, atque verbi passivi, et ita de reliquis aequivalentibus in significatione, sed differentibus in constructione. (Elegantiae H vi.)

Desde luego, está en contra de los que ontologizan la gramática:

Putant se legitime philosophatos si hunc in modum ratiocinentur:

'Omne verbum significat actionem'

'Actio est accidens'

'Accidens non potest esse sine supposito'

'Ergo omne verbum debet habere suppositum'

Sed nos in uno digitulo frivolas eorum captiones solvemus. Nam grammatica non tam curat essentias rerum, quam congruitatem vocum, dicimus enim:

'Tempus est legendi Virgilium' [...] Et certe tale suppositum nos agnoscimus in verbis impersonalibus.

La gramática no prescribe deductivamente; las normas surgen únicamente de la observación del uso: *Ergo nulla ratio est quae nos cogat eiusmodi orationes ad aliud principium nisi ad usum tantum loquentium referre (Elegantiae H iii)*, dice tras una discusión del por qué *de refert mea / refert me / refert meo*.

No hay una gramática universal, no cabe aplicarle al latín lo que se da en castellano:

Fallitur enim vehementer quisquis putat Latinis hominibus sicuti plerisque aliis nationibus unicum esse dumtaxat pronomen quod vere significet personam loquentis; inter Hispanos libentius profecto concesserim esse solum pronomen quod primam personam significet. Quale est 'yo' ut 'yo curro' (Personis N iii).

Por todas estas cosas no tiene que extrañar su enemiga contra la teoría de los sobreentendidos elípticos a suplir, teoría muy medieval pero también clásica (Prisciano y Apolonio Díscolo) y que perdurará por encima de la crítica renacentista, en el Brocense.

Es un empirista a pesar de ser también un lógico y dialéctico consumado, como se ve en el diálogo (*Personis O*) en que llega a hacer reconocer cinco tipos distintos de definición: Esencial a base de géneros y diferencias, *propter quid*, mediante correlación biunívoca, inductiva por enumeración e inductiva por ejemplificación.

SEMBLANZA INTELECTUAL:

Alonso de Herrera se preocupó también del estado de la ciencia y de la cultura de su época; en esa dirección inscribe su reforma de los estudios del latín, lengua de cultura y entonces también de ciencia, según le escribe al Rector de Salamanca: *confert ut Salmanticae resurgant artes liberales quae in nostra Hispania penitus obdormierant [...] non relinquamus in suo quisque ope ullam rationem intactam dum modo bonarum literarum grana sint purgata et delecta. (Elegantiae, Prólogo)*

Pero una reforma de la ciencia requiere más investigación y menos textos:

Iam artes liberales cum de creditis testimonia scriptorum pro rationibus iaculantur, non autem rationali trutina praecindunt ad liquidum veritatem hodie enim tam depravate et confuse traduntur omnia ut maior sit labor dignoscere veras scientias quam discere eas: "ya los artistas se han tornado canonistas que en lugar de razones arroian textos y no afinan

hasta lo vivo la verdad con valanza de razones infallibles el dia de oytan corrupta y confusa mente se enseña todo esto que mayor trabajo es conoscer lo verdadero que aprenderlo" (Levadas 4).

Las escuelas, con su dogmatismo, impiden la existencia de investigadores independientes; sólo favorecen la hipocresía de quien enseña una cosa mientras piensa otra, *qui pro vero falsum inculcat auditoribus, venenum praesentissimum inter cuncta venena*. A los que tienen esa doble forma de actuar, en su fuero interno y en el foro, les dice que no comprenden su opúsculo *De personis: ne videantur ex invidentia in conventiculis damnare quod ad profectum in angulis legunt (Personis O viii)*.

Fernando Alonso no es de esos, es un defensor de la independencia de criterio, un héroe de la libertad de cátedra y un místico de la verdad:

Tu magne deus procul fac a me, ut in cathedra pestilentiae sedeam. Nam is in cathedra pestilentiae sedere dicendus est, qui pro vero falsum inculcat auditoribus, venenum praesentissimum inter cuncta venena, ut veritatem quam mihi spiritus domini pro sua benignitate sentire dedit, ego cum magna meorum discipulorum iactura dissimulem ne aliorum auctoritati derogem? Absit; patrem enim habet diabolum qui sciens mentitur (Personis Prólogo).

Incluso cuando utiliza la polémica, es verdaderamente dialógico, no sofista: *La verdad les va a los dos contendientes (Levadas Bonilla p. 138)*. A Prisciano le reprocha en cierta ocasión: *Victoriam magis affectas, Prisciane, quam quaerere veritatem qui tam impudentes cavillos intendis (Personis O iii)*. En cambio en otra le hace decir: *Non feram aegre sane, quin nulla mihi maior voluptas quam quaerere veritatem (ibidem O)*. O le dice: *Nunc amo te, Prisciane, quoniam ita ingenuae veritatis es. Nam plerosque invenias, tam refractarios, atque tenaces praesumptae semel opinionis, ut nullis se demorationibus patiantur inde depelli (ibidem)*. En *Levadas: non enim est haec nostra disputatio contentio, sed veritatis indago: "La esta nuestra disputa no es contienda sino búsqueda de la verdad"*. Y otras muchas expresiones por el estilo.

La crítica de las autoridades es necesaria; quien «piensa que es un delito poner en tela de juicio a autores importantes [...] ese no merece vivir en nuestro siglo si le desea tanta infelicidad que se considera obligado a servir dictados ajenos y precisamente falsos» (*Personis O viii*). La única autoridad que reconoce es la de los libros sagrados (*Personis M vi*). Nadie debe ser esclavo de las autoridades científicas. Así se expresan los personajes más próximos a Fernando, como el Comendador Griego en *Levadas: quamquam ego Aristoteli sum addictissimus existimoque hunc philosophum voluntate dei natum ad procul eliminandos vetustatis errores, non tamen cecus ferar in praeceps ut ad dexteram vel sinistram eunti eius sequar auctoritatem velut ei mancipatu. Ego quod ad me attinet, Aristotelis studiosus sum, mancipium non sum: "soy su devoto mas no su esclavo"*. Y su hermano: *in eadem ipsa sententia fui semper ego ut non putem esse Aristotelem philosophorum deum*. Hasta el propio Aristóteles se queja de los escolásticos en *Levadas: "veo que hay algunos glosadores que piensan que son [...] de hacer omenaje a sus maestros y no filosofar como libres sino como esclavos defendiendo cualquiera que sea la sentencia del libro que declaran. Yo no tengo que es bueno el que a sabiendas engaña o adrede se engaña [...] Más me ofenden falsos testimonios que me levantan unos vanos que se honran conmigo y .. en lugar de aclarar mis textos los enfrasan y anublan con sus glosas*

[...] retuercent mis dichos a falsos sentidos y aun [...] hay que a grand daño suyo y de sus discípulos [...]" Estos científicos quisieran ver la ciencia fijada en sùmulas. A los gramáticos que son así, y usando descalificaciones del mismo Quintiliano, los describe como: *grammatici impoliti et vestibulum modo huius artis ingressi, intra ea quae commentariolis grammaticorum vulgata sunt consistunt, nolentes ut doctiores multa adiciant. Quorum stoliditas, quia sit bonarum artium studiis perniciosa, vel una illa res docet quod si omnes dicto suo audientes haberent, omne literarum genus obmutesceret.*

Por eso mismo sería incongruente querer adscribir a Fernando Alonso de Herrera en alguna escuela. Sus modelos inmediatos son Valla, Nebrija y Trapezunte; pero no se priva de criticarlos. Tampoco se puede decir que sea antiaristotélico, según la expresión de Bonilla, porque el simple hecho de que critique a Aristóteles, ya que, además de ser mucho mayores los elogios que la crítica, para él son compatibles admiración y crítica. Lo mismo vale para Prisciano: *Priscianus auctor est, et quam ille sibi vivens, ut erat modestus, nunquam sumpsit auctoritatem, eandem ei arrogant isti miseri nebulones nefas esse ducentes, si alius audeat quod ipsi non possunt (Personis Prólogo).* No es contrario a Aristóteles ni a Prisciano, sino contrario a sus secuaces, que "disputan por autoridades" (*Levadas Bonilla p. 171*); "que en lugar de razones arrojan testos" (*ibidem p. 172*), "que se creen algo más que es razón" (*ibidem*). Los seguidores de Prisciano: *Clames licet et mare coelo confundas, sis quantumlibet disertus, vincas Aristotelem argumentando, Ciceronem in eloquendo, post longos tandem edisserendi sudores, unum tibi ad omnia machinamenta velut inexpugnabilem murum opponunt Prisciani nomen, tam caeca et pertinace fide ducuntur. Credas illos in eius verba iurasse, et non tam christianitatem quam priscianismum in baptisate professos (Personis Prólogo).* Se podrían encontrar ecos erasmianos en su obra; (de hecho su hijo⁶ fue un erasmista), pero nuestro autor es un independiente que hace bandera de su independencia.

LA OBRA BREVE DISPUTA SOBRE LA PERSONA GRAMATICAL:

El tema que se discute en esta obra es una afirmación de Prisciano:

Omnis inquit ille nominativus est tertiae personae praeter ego quod est primae, et tu quod est secundae, et omnes vocativi, qui sunt secundae personae (Personis M vii).

No sé decir si es el tema lo que más le interesa a Herrera o la refutación de un escolasta y el desbancar con ello el criterio de autoridad.

Entre los modernos y para el latín, el tema ha merecido la atención de E. Benveniste, *Structure des relations de personne dans le verbe. Problèmes de linguistique général.* pp. 227-236. Lyons, *Introducción a la Lingüística General. Las categorías Deícticas* pp. 288-294. H. Fugier, "Y a-t-il des pronoms personnels en latin?". *REL* 1974, pp. 384-409. B. Segura, "En torno a los conceptos de persona y sujeto a propósito del latín". *Habis* 8, 1977, pp. 77-88. Todos estos autores hacen ver que existen dos nociones muy distintas de "persona gramatical":

6.- Su hijo, Lope Alonso de Herrera, lo fue. Escribió una *Oratio habita in Academia Complutensi die S. Lucae a.h. VMDXXX.* Alcalá, Miguel de Eguía, 1531, que es una «paradoja diatrbica» contra las ciencias, a imitación del *Encomium Moriae* de Erasmo.

1. Aquella que se refiere a los participantes de la interacción comunicativa, dentro de la «énonciation» (Fugier), dentro del «cuadro agónico del lenguaje» (Segura Ramos), que son el «yo» y el «tú».

2. Y aquella que constituye el sujeto del que se predica algo, en el «énoncé» (Fugier), dentro del "cuadro narrativo" (Segura Ramos), e.d. la tercera persona gramatical. La alusiones a los géneros agónico y narrativo no son gratuitos. Con este mismo criterio clasificó Aristóteles en *Poética* III los géneros en: ἀπαγγέλλοντα "informando", δρώντων καὶ οὐ δι'ἀπαγγελίας de *Poética* VI, «*sine ullius poetae interlocutione*», que traduce Diomedes *G.L.* 1, 482-3.

La entidad especial de la tercera persona gramatical obliga a plantearse numerosas cuestiones:

¿Hay que considerar "persona" sólo a las dos primeras, porque sólo ellas expresan sujetos y destinatarios de la comunicación, es decir, la persona en el primer sentido? ¿Existe semánticamente la tercera persona o sólo es una neutralización de las dos primeras?

	primera	segunda	tercera
Participante en la comunicación	+	+	-
presente	+	+	±
participantes humanos	+	+	±
definidos	+	+	±

De hecho, no hay en latín pronombre personal de tercera persona, aunque haya desinencia de tercera persona en las formas personales del verbo.

¿Es entonces la tercera persona propia sólo de los verbos ?

¿La existencia de la persona en los sustantivos y pronombres (que no sean "ego" y "tu") se justifica sólo por la razón formal de la concordancia, o a la inversa, la concordancia es la manifestación de una coincidencia semántica en una noción de «persona»?

¿Qué entidad tiene el denominado «sujeto elíptico», el «yo» o el «tú» que Prisciano supone que atraen a los nombres y pronombres hacia la primera y segunda persona ?

Herrera niega la regla de Prisciano sobre que los nombres y pronombres (excepto «yo» y «tú») sean de tercera persona; es más, niega la existencia de la tercera persona fuera del verbo. Con ello le quita la base a la figura de la *evocatio*, que sería demasiado frecuente para ser figura, y sobre todo, le quita la base a la pretendida suposición de personas implícitas o elípticas, que, pienso, constituye el caballo de batalla del opúsculo.

La obra, en cuanto género literario, es una *disputatio* con tres partes: Prólogo, parte sistemática y diálogo.

El prólogo es el más rico en datos biográficos, de sociología del saber de la época y relativos al estado de los estudios de gramática. También es interesante por los apuntes metodológicos y epistemológicos.

La primera parte se subdivide en los tres subtemas que se enuncian en el título: Primero trata de las personas en los nombres, después en los pronombres, y por último, en los participios.

La parte final dialogada es una recapitulación y *variatio*, pero con continuidad temática entre las dos partes.

SINOPSIS:

A. PRÓLOGO

1. Prestigio y autoridad excesiva que le atribuyen a Prisciano sus seguidores. Dogmatismo absurdo de éstos. Canto a la libertad de cátedra. En beneficio de esa libertad no tiene miedo Herrera de revisar la teoría de Prisciano sobre la persona gramatical. S. Agustín decía que sólo el canon bíblico es intocable.

2. Dedicatoria a D. Diego de Mendoza, razones que le impulsan a dedicarle la obra.

3. Petición de protección.

B. PARTE SISTEMÁTICA

I LOS NOMBRES:

1. Ley de Prisciano: *Omnis nominativus est tertiae personae, praeter 'ego' [...] et 'tu' [...] et vocativi*. Justificación e importancia de la discusión de dicha ley. Expresiones usuales latinas, al contradecir la ley, obligan a Prisciano a la invención de la figura de la *evocatio* y de la hipótesis de personas sobreentendidas. No se puede considerar figura o defecto lo que es tan usual y laudable.

2. Negación de la ley de Prisciano: *nec omnis nominativus est tertiae personae; immo nullus est fere tertiae personae*.

II LOS PRONOMBRES:

1. Los relativos: Los relativos, que han de ser de la misma persona que sus antecedentes, serán de persona indeterminada; constituirán una excepción a la ley de Prisciano. Los priscianistas dicen que en ese caso se presuponen «yo» o «tú». Se objeta que para el gramático importan los términos y no los significados.

2. 'Ipse ipsa ipsum' también son de persona indeterminada. Recurso de Prisciniano a los sobreentendidos y al énfasis. Rechazo de esas escapatorias. Recurso al «ego» elíptico. Múltiples formas de expresar la primera persona en latín. Absurdo de ciertos suplidos de pronombres elípticos; los pronombres 'hic' e 'is'. Uso natural de 'ipse' como pronombre personal.

3. *Excursus* sobre los suplidos de palabras elípticas.

III LOS PARTICIPIOS:

1. Los participios son de persona indeterminada por definición. Comparación del nombre y los participios con los verbos impersonales. Ejemplos que demuestran la impersonalidad de los participios.

2. Conclusión general, corrección de la ley de Prisciano. Ya lo han hecho Nebrija e incluso el propio Prisciano.

3. Diálogo breve con Prisciano sobre la extensión de la figura de la *evocatio*. Contra los sobreentendidos elípticos.

4. *Excursus* sobre la evocación.

C. PARTE DIALOGADA:

1. Reconocimiento por parte de Prisciano de las excepciones que Herrera ha añadido a su regla sobre la tercera persona. Convenciones para el diálogo. Distinción entre definición y ejemplificación. La regla de Prisciano no es una definición. Definición consensuada de «persona». La regla de Prisciano está en contra de la definición consensuada. Luego no hace falta para nada la evocación, los supuestos elípticos ni los suplidos. Herrera defiende así la doctrina más tradicional y los usos más castizos de los autores latinos más clásicos. La gramática ha de ser empírica y no racional como ya dijo Quintiliano.

2. Un último intento de salvar Prisciano su regla: al menos las expresiones por sí mismas son de tercera persona. Contestación de Herrera: «Una expresión por sí sola no tiene por qué ir referida a ninguna persona.» Sólo la concordancia y la evitación de solecismos les confiere la personalidad gramatical.

3. Invitación a que repliquen los que no queden conformes; pero que se abstengan de comprar el opúsculo los que consideran un delito la libertad de criterio frente a autores tan importantes.

Antonio RUIZ CASTELLANOS
Universidad de Cádiz

CRISTÓBAL DEL HOYO: ARISTÓCRATA, LIBERTINO Y HUMANISTA

I. Si hemos de buscar entre los ilustrados canarios un personaje casi de «leyenda», quizás sea éste don Cristóbal del Hoyo Solórzano y Sotomayor, marqués de San Andrés y vizconde de Buen Paso¹.

Figura entre las figuras de su tiempo, su forma de ser y de actuar, rayando la «extravagancia» en algunas ocasiones, le llevó a ser, no pocas veces, el centro de atención de muchos, en especial de aquéllos que, en esa época, miraban todo lo nuevo con malos ojos: los religiosos.

Un retrato muy sugerente de este personaje nos lo ofrece Alejandro Cioranescu². Dice así:

«Sólo le conocemos por su picardía de gran señor libertino, por su reputación de cortesano impertinente y de poeta detestable, por su devoción impenitente al bello sexo y por su falta de devoción también impenitente para con el tribunal de la Inquisición»

Sin embargo, este aspecto escandaloso del vizconde se contraponía con su realidad como escritor. Muy pocos eran los que habían leído sus escritos, muy poca cosa se sabía de ellos, salvo que el personaje y sus obras tenían exacta correspondencia en osadía, rebeldía y heterodoxia. Situación esta que se ha mantenido hasta hace no pocos años en que se ha empezado a sacar del olvido -en 1983 se

1.- J. de Viera y Clavijo que llegó a conocer muy bien a Cristóbal del Hoyo, comentaba: "Oíanse las historias del vizconde en nuestras islas como las de un hombre extraordinario de otro siglo remoto. Sus viajes, sus poesías, sus libros recogidos, sus chistes... "Noticias de la Historia General de las Islas Canarias", (Introd. y notas de A. Cioranescu), Santa Cruz de Tenerife, 1971, 6ª ed., p. 895.

2.- "Introducción" a *Madrid por dentro (1745)*, de Cristóbal del Hoyo Solórzano y Sotomayor, Aula de Cultura de Tenerife, p. 9.

reedita el sector más importante de su producción literaria- la obra de este segundo marqués de Villena, como lo llama en alguna ocasión José de Viera y Clavijo³.

Lejos de querer profundizar en ella, nuestras pretensiones en la presente comunicación son más modestas. De este personaje nacido un 31 de diciembre del año de 1677 a las doce de la noche en Tazacorte (jurisdicción, por entonces, de los Llanos de Aridane) en la isla de La Palma y que recibiría el sacramento del bautismo en la parroquia de los Remedios de aquel lugar, «siendo beneficiado el licenciado Simón Guerra» -tal y como nos cuenta con todo lujo de detalles don Lope de la Guerra⁴ en una biografía manuscrita del vizconde- nos interesa especialmente entresacar y desbrozar la presencia de los clásicos en su obra. Queremos mostrar a Cristóbal del Hoyo como continuador -al igual que otros tantos ilustrados- de esa bien llamada tradición clásica, una de las constantes mejor definidoras del arte y la literatura a través de las épocas.

Somos conscientes de que tal vez el término humanista es demasiado pretencioso si hacemos una observancia estricta y rigurosa a su significado. Pretendemos con ello buscar un concepto que concrete este gusto de don Cristóbal hacia el pasado clásico. Empecemos, pues.

II. Es desde su infancia cuando don Cristóbal tiene sus primeros contactos con la cultura clásica, especialmente a través de sus estudios de latín.

El mismo Lope de la Guerra⁵, en sus anotaciones biográficas sobre este palmero, nos dice que haría sus primeros estudios en la capital de la isla con el padre lector en Artes don fray Juan de Leyva (quien de paso le enseñaba a jugar a la pechigonga) y con el presbítero don Manuel de Párraga, con toda seguridad al amparo de algún convento o en la cátedra municipal de «gramática» que venía funcionando desde 1556.

Como ocurriría con otros hijos de la aristocracia isleña completaría su formación fuera de las islas, concretamente en París (al igual que años más tarde Juan de Iriarte), conociendo además Londres y Flandes. Pero va a ser París la ciudad que le deslumbraría, pues ve en ella el lugar ideal donde poder continuar la vida libertina que estaba llevando en La Palma, con la ventaja de que allí no había censura, ni Inquisición y cada cual hacía lo que le daba la gana. Además este primer viaje influiría en su

3.- Cf. A. Sánchez Robayna, "Introducción" a *Soledad escrita en la isla de la Madera (1733)*, Univ. de La Laguna, 1985, pp. 11-12.

4.- En una nota manuscrita que aparece a pie de página dice que no es letra de este señor sino de su hermano don Fernando de la Guerra. Por lo demás, se encuentra esta biografía, junto con algunas obras impresas de don Cristóbal, en un tomo en 4º en la Biblioteca de Ossuna en La Laguna, bajo la sign. B.C.O. 110, siendo la partida de bautismo como sigue: "Yo Simón Martín Guerra, beneficiado de la dicha Iglesia bauticé a un niño y le puse de nombre Cristóbal José, hijo del capitán de a caballo don Gaspar del Hoyo Solórzano y Alzola, y de doña Ana Jacinta de Sotomayor, su mujer. Nació en treinta días del año pasado. Fueron sus padrinos don Nicolás de Sotomayor Topete, regidor perpetuo de esta isla y doña María Massieu, su mujer y lo firmo: Simón Martín Guerra." Cf. además, M. A. Hernández González, *Bibliografía del Vizconde del Buen Paso*, Aula de Cultura de Tenerife, 1989, p. 19.

5.- *Op. cit.*, p. 1 vº.

formación intelectual: don Cristóbal se contaminaría de Bayle, Richard Simón y los deístas ingleses que estaban ya avanzando tesis muy radicales en materia religiosa⁶.

De esta parte de su vida don Lope no nos suministra demasiados datos. Lo cierto es que, más adelante (p. 2 vuelto), menciona que «hablaba el francés, entendía el latín y el italiano y en la Mitología tenía más que mediana inteligencia».

Antes, a los dieciséis años, sus latines se vendrían a mezclar con su galantería y esa devoción por el bello sexo de la que nos hablaba, en la cita que hemos hecho anteriormente, el profesor rumano, en una anécdota que viene a predefinir el carácter que nuestro marqués mantendría a lo largo de su vida: En una noche de Carnaval, junto a su gran amigo don Luis de Cervellón, compuso (mezcla latín, mezcla castellano) con ironía, desparpajo y osadía unas letanías que cantaron a la sobrina del inquisidor de La Palma, pues don Cristóbal pensaba que tan malo era enamorar en latín macarrónico como en español o en francés. La letra no podía ser de lo más ocurrente:

«Señora Lucía, *te rogamus audi nos.*
De los consejos de tu tío, *libera nos, Domine:*
*A Spiritu Fornicationis, te rogamus audi nos.*⁷

Una severa reprimenda le esperaba por este primer -que sepamos- encuentro con la Inquisición, pues fue preso en la cárcel media sin comunicación y con embargo de peculio. El hecho fue reprendido por los predicadores en el púlpito, y se comentaba que fue escandaloso, incluso entre los mercaderes ingleses herejes residentes en la isla⁸. Sin embargo, el vizconde halló un pronto expediente para reducirlos. Él y su amigo, Luis de Cervellón, se ofrecían a todas las preñadas por compadres y ellas los recibían con mucho gusto. Las velas para los bautismos eran muy pequeñas, las propinas ningunas. De este modo los clérigos se dieron cuenta de que «no se las tenía el estar mal con aquellos compadres universales».⁹

III. Han pasado los años. El vizconde cuenta con cuarenta y tres. Pero no por ello deja de seguir cometiendo locuras. Por estas fechas (estamos en 1725) va a tener otro nuevo tropiezo con el Tribunal. Gustaba de juergas, correrías y mujeres. Una anécdota divertida, contada por el propio vizconde, viene muy al caso:

6.- Cf. A. Domínguez Ortiz, *Reminiscencias canarias en la villa del marqués de la villa de San Andrés*, Hechos y figuras del siglo XVIII español, Madrid, 1986, p. 113.

7.- Cf. *Ibid.*, pp. 4v a 9r. El mismo Cristóbal del Hoyo en *Madrid por dentro*, ob. cit., cambia los versos y pone los siguientes:

“Divina Teresa, *ora pro nobis*
De los celos de tu tío, *libera nos Domine.*
Del consejo de tu criada, *te rogamus audi nos.*
Spiritu Fornicationis, te rogamus audi nos.

8.- *Proceso Inquisitorial*, Museo Canario, Vol. XXVIII, fol. 28.

9.- M. A. Hernández González, *oc. cit.*, p. 28.

«En el primer Domingo de Ramos que yo me hallé en Garachico...Dividieron en partes la santísima imagen y con toda magestad tomaron la mitad de un brazo los beneficiados, que, separado ya del todo, no era más que un pedazo de palo con barniz, y lo fueron dando a besar a las señoras. Pasaron a los hombres, y, antes de llegar a mí, pregunté si aquellos besos tenían perdones o algunas gracias concedidas. Respondiéronme que no. - Luego la gracia mayor, dije yo fervorizado, sería ver si se podía besar a las que besan»¹⁰

A una de esas mujeres, Leonor, su sobrina (hija de su hermana Juana Isabel), realiza una promesa de casamiento que incumple. El pleito matrimonial le va a costar el encarcelamiento en la prisión de Paso Alto en Santa Cruz de Tenerife, donde permanecerá más como invitado de honor que como preso (al parecer solía incluso salir a pasear con sus guardianes) hasta el año 1732 en que se fuga. El castellano don Francisco de San Martín, le trataba tan bien que hasta los oficiales de su guarnición estaban a sus órdenes.

Pero pocos días antes de su marcha de la prisión realizará la traducción del salmo *Miserere mei Deus*, una de las dos composiciones poéticas -la otra es el *Soneto* al Teide- en la que se puede reconocer el lirismo del vizconde, ya que casi toda su producción es eminentemente «jocosa y burlesca», como afirmaba Viera y Clavijo.¹¹

Nuestro personaje vuelve a retomar sus saberes clásicos y se enfrasca en las Musas para realizar una bella paráfrasis en décimas de uno de los salmos más bellos que -años más tarde- sería motivo, también, de inspiración de uno de los fantásticos cuentos de Gustavo A. Bécquer.

Pero no deja de llamar la atención su encabezamiento, *Paráfrasis*, hecho que patentiza el perfecto conocimiento que este palmero tenía del concepto y esencia del fenómeno, tan complejo y precioso, que es la traducción. ¿Podemos pensar -al componer esta pieza- en arrepentimiento del vizconde por la vileza que va a cometer? Quizás. Sin embargo, queda fuera de toda duda que lo que

10.- *Ibid.*, pp 39-40.

11.- *Op. cit.* p. 893. M. González Sosa ("Un plagio secreto del vizconde de Buen Paso", *Biografías de canarios célebres* de A. Millares Torres), dice que entre las 44 composiciones, entre serias y burlescas, que había podido recopilar del marqués, estos dos poemas son los que nos dan la base para reconocer la condición de poeta de Cristóbal del Hoyo.

imperera en su traducción es un exquisito gusto. La primera estrofa¹², que se corresponde al *Miserere mei Deus*, puede dar buena prueba de ello:

«Divino amante Jesús,
a quien ingrato y traidor
pagué el más inmenso Amor
con la más tirana Cruz;
hoy ardiendo en vuestra luz,
lloro cuanto os ofendía:
conozco, Señor, que fui
aborto de la maldad;
ten, según tu gran piedad,
misericordia de mí»

Un biografema de A. Sánchez Robayna¹³ nos permite continuar:

«Escena: una noche tempestuosa de diciembre. Corre el año de 1732. Un hombre desquicia las puertas de la que ha sido su prisión durante más de siete años y huye con dos pistolas en medio de la noche. A caballo abandona el lugar de Santa Cruz de Tenerife y se dirige a La Laguna. Allí tropieza con la ronda, a la que burla: ‘Me llamo Luis Crotha. Soy de La Palma y voy al Puerto.’ (El hombre en realidad no ha mentado). Ya se oyen en Santa Cruz los bandos y tambores, las amenazas del comandante general. Don Cristóbal del Hoyo se ha fugado»

Esta determinación -de por demás peligrosa cuando por detrás anda el Tribunal de la Inquisición- la había tomado el vizconde con todas sus consecuencias, como queda reflejado en una carta escrita al excelentísimo señor marqués de Valhermoso hallada en una mesa cuando salió del castillo: *porque hay lances donde son las temeridades cuerdas*, dice en ella - y pone como ejemplo a César cuando pasó el Rubicón contra un decreto del Senado- *pues valor me sobra, sin faltarme desestimación del mundo, para morir en esta prisión, desengañado y obediente; pero cuanto fuera desprecio y veneración en mí se tomaría por desaliento, y aunque naufrague contra Scila por evitarlo con Caribdis, voy a ponerme a los pies de S. M.*¹⁴

12.- Hemos tomado este fragmento de la traducción impresa que continúa a la biografía de Lope de La Guerra y que se halla en el libro citado de la biblioteca de Ossuna. También puede verse la misma en A. Millares Torres, *Biografías de canarios célebres*, 4, Planas de poesía, Las Palmas, 1975, pp. 41-47. Esta traducción, al parecer, fue reimpressa por la *Imprenta isleña* de Santa Cruz.

13.- *Op. cit.*, p. 9.

14.- Continúa a la traducción impresa, en el libro citado de la Biblioteca de Ossuna. Cf. además, L. Rodríguez, *Lances y aventuras del vizconde de Buen Paso*, 1947, p. 103.

IV. Desde el Puerto de la Orotava logra embarcar hacia la isla de Madeira, a donde llega con sus dos criados, y en la que vivirá hasta junio de 1733. Visita en el Funchal al Intendente, al Gobernador y al Obispo, de los que recibirá muchas atenciones, llevando una vida de gran ociosidad, eso sí, sin perder su afición por las mujeres que no abundaban según su gusto personal: *Cuatro o seis señoras de hermoso encanto, y dos sobrinas de un clérigo de la Orotava, son también apreciables, todo lo demás da asco.*¹⁵

Con tanto ocio aprovechó para escribir un poema que, hasta ahora, había escapado a la atención de los comentaristas, excepción hecha de Sánchez Robayna que se ha ocupado de editarlo. Nos referimos a la *Soledad escrita en la isla de la Madera*, pieza que debe insertarse dentro de la historia de la huella de Góngora en el siglo XVIII.

Pero lo atrayente para nosotros de esta *Soledad* son las continuas alusiones a personajes de la mitología clásica, en perfecta armonía con el texto, siguiendo con ello la línea del poeta cordobés.

Ya Dámaso Alonso¹⁶ observaba el valor estético y decorativo que debe verse en estas «supervivencias de la literatura clásica» -como él las llama- en la obra gongorina y decía: *Góngora entra aquí, como siempre, de lleno en la tradición grecolatina. Su cerebro está cargado del lastre representativo de las antiguas fábulas. En este mundo es donde se refugia. Automáticamente, tiende a arraigar cualquiera de las formas de la vida en el cielo fijo de la representación mitológica.*

Don Cristóbal, barroco tardío, mimetiza en este punto a Góngora, como también en lo referente a las bimebraciones y a los cultismos esdrújulos. Utiliza las *Soledades* gongorinas como modelo poético y estético y, al igual que aquél, desarrolla un amplio cuadro mitológico. Su pasión por la Mitología le había llevado a decorar su casa de Icod de los Vinos, en Tenerife, con cuadros alusivos a las *Metamorfosis* de Ovidio. Y aquí ha querido hacer lo mismo: poner un tapiz de color, fabulizar su relato, utilizando, además, uno de los típicos procedimientos del poeta cordobés: el de la «perífrasis mitológica».

Desde la misma obertura de la obra con «El de Colcos, animal lucido» hasta el final (tiene esta *Soledad* 662 versos) Ceres, Flora, Zeus («El Tonante»), «la doncella de Agenor», esto es, Europa; Tetis, Neptuno, Eolo, Apolo, Dafne, Eco, Diana, Narciso, por citar algunos, acompañan en su soledad

15.- Cf. M. A. Hernández González, *op. cit.*, pp. 56-57.

16.- *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1970, 3ª ed., p. 100.

al «amante peregrino de amor» (sutil ironía del marqués) que llega a la fértil playa de la Madera y que con hondo pesar dirá al final:

«Triste de quien, muriendo,
amando, padeciendo,
y del bien descontento,
halla su alivio solo en el tormento.
Así acabo, y en tanto
que paran los suspiros corre el llanto,
cubriéndose, al mirar tanta fineza,
de luto el cielo, el campo de tristeza,
y el corazón, que en dulce paroxismo
tormenta fue y bonanza de sí mismo,
muerta llama, Etna vivo, Eco animado,
haciendo en fuentes, río, selva y prado
mar el llanto, ansia el gusto y nieve el fuego,
pasmó triste, sintió mudo, quedó ciego»

Embarca para Lisboa el 4 de junio de 1722, donde permanecerá cuatro años, estableciendo casa propia y amistad con las mejores familias de la aristocracia portuguesa. A una de esas familias pertenecía doña Teresa Margarita Losada y Suárez de Deza, a la que se uniría en matrimonio.

V. Tras una serie de peripecias finalmente llegaron el vizconde y su mujer a Madrid. La primera visita del matrimonio fue al diputado por Tenerife y fiel amigo de don Cristóbal, don Alonso Fonseca, que con sumo agrado les brindó hospedaje y agasajó en su casa.

La estancia en Madrid marcaría una nueva época en su vida, más reposada y serena, de la cual conservamos la famosa *Carta del marqués de la villa de San Andrés*, que apareció -debido, como no, a problemas con la Inquisición- en dos ediciones, una de 1741, bajo el título de *Cartas diferentes, sobre diferentes asuntos*, y entre 1747-1748 otra segunda, ampliada, donde añadía todo lo ocurrido en esos seis o siete años.

Las 601 páginas de texto son de un absoluto barroquismo, cuya monotonía e incluso, podríamos decir, pesadez, contrasta con una de las más agudas descripciones de la sociedad madrileña. El autor se vale del género epistolar para realizar una crítica social y política de la vida de la Corte.¹⁷

Sin embargo, el aspecto que nos llama la atención -y que en gran medida puede contribuir a ese barroquismo- es la abundancia de citas y referencias entre las que abundan las latinas. Otra vez vuelve don Cristóbal a hacer gala de su erudición clásica, siguiendo en este punto -en el de la cita erudita clásica- a un admirado suyo, Feijoo. Cioranescu, a este respecto, decía:

17.- Cf. Iris M. Zavala, *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*. Ariel, Barcelona, 1978, pp. 376-

«Su texto abunda en citas eruditas, la mayor parte de ellas en latín, en comentarios de autores que se suponen leídos, en críticas de historiadores o de escritores sagrados»¹⁸

Y es que el vizconde no se para en un autor determinado, sino que establece un amplio abanico de citas latinas que van desde Cicerón (el más clásico de todos), pasando por los Padres de la Iglesia, y llegando a humanistas como Adriano Mangot, Jan van Neercasset o Gerson.

Seguramente la mayor parte de estas citas proceden de obras que nuestro autor pudo consultar (en Madrid era asiduo visitante de la Biblioteca Nacional), pero, sin embargo, seríamos injustos si pensáramos que todas tienen esta procedencia. Sin duda de sus lecturas de clásicos y de la cultura que poco a poco fue adquiriendo a lo largo de su vida, muchas de estas citas las sabía de memoria, hecho que se puede constatar si observamos que en algunas de ellas sólo existe una ligera variación. Por ejemplo el *obsequium amicos, odium parit* del *Andria*, 68 de Terencio lo pone el vizconde *ueritas odium parit* o el verso 69 de la sátira sexta de Juvenal que el vizconde cita *mores urbis damnatae Canopi* es *prodigia et mores urbis damnante Canopi*.

VI. Sexagenario, regresa a Tenerife¹⁹ con su hija Juana Costanza (su mujer había muerto), viendo ya que su hija estaba en edad de casamiento y añorando su patria, donde nuevos tropiezos con la Inquisición le esperaban. Incluso a los 82 años, un sirviente que había despedido, lo denuncia al Santo Oficio. Tres años más tarde moriría dejando tras de sí ese halo de misterio que, poco a poco, se está empezando a desvelar. Ojalá estas líneas sirvan para contribuir a un mejor conocimiento de nuestro vizconde, pero desde su admiración hacia la herencia de los clásicos, herencia que el supo hacer revivir en momentos importantes de su vida.

Francisco SALAS SALGADO
Universidad de La Laguna

18.- *Op. cit.*, p. 27. Este estudioso rumano, profesor que fue de la Universidad de La Laguna, hace un intento elogiabile de clasificaión de las citas. Sin embargo, hemos podido constatar que algunas de ellas son incorrectas y otras están incompletas, por lo que sin querer desmerecer para nada el encomiable trabajo del Dr. Cioranescu, convendría una revisión de las mismas.

19.- Cf. para mayor información sobre esta última parte de su vida, M. A. Hernández González, *Op. cit.*, pp. 70-83.

VIRGILIO EN CANARIAS: VERSIONES DE SU OBRA REALIZADAS HASTA EL SIGLO XIX

1. Sin lugar a dudas, es Publio Virgilio Marón (70-19 a.C.) uno de los autores de la época dorada de las letras latinas que, mimado por la fortuna ya en su juventud, no eclipsó tras su muerte, pues hasta las postrimerías del Imperio continuó siendo el gran modelo de la poesía en esta lengua¹. Aun más: su influjo se dejó sentir en las posteriores centurias y en todos los lugares; su estilo era imitado y, bien pronto, empezaron las versiones de su obra en las distintas lengua nacionales².

De este modo Miguel Dolç³, para quien el mantuano es, quizás, el poeta predilecto de los humanistas españoles, manifestó, hace ya algunos años, que la presencia del traductor de la *Eneida* quedaba asegurada en los siglos de Oro de las letras hispanas a partir del siglo XV. No en vano, es concretamente en este siglo, cuando a partir de la versión -primera en lengua moderna- realizada por Enrique de Villena, hasta el siglo XIX, la lengua castellana se va acrecentando con una copiosa proliferación de traducciones de Virgilio, que, si bien, como observa A. Blecua⁴, es poca en relación con otros poetas como Horacio u Ovidio, sin embargo no por ello es menos estimable, como han puesto

1.- L. Rubio Fernández, "Virgilio en el Medievo y en el Renacimiento español", *Simposio Virgiliano*, Universidad de Murcia, 1984, pp. 27-28.

2.- Cf. por ejemplo, Ch. Martindale, (ed.), *Virgil and his influence*, Bristol Clasical Press, 1984.

3.- "Presencia de Virgilio en España", *Présence de Virgile*, Les Belles Lettres, París, 1975, pp. 546-551.

4.- "Virgilio en España en los siglos XVI y XVII", *Studia virgiliana*, Actes del VII Simposi d'Estudis Clàssics, 1981, p. 67.

de manifiesto -quizás no tan exhaustivamente como cabría desear⁵- eruditos de la talla de Menéndez Pelayo, Miguel A. Caro, Menéndez Pidal, etc.⁶

2. Centrándonos en el terreno del que, modestamente, pretendemos ocuparnos aquí, las primeras traducciones que hemos podido recopilar en Canarias datan de bien entrado el siglo XVIII. Tras la conquista de las Islas, finalizada con la toma de Tenerife en 1496, hubo de acometerse el largo proceso de la colonización de las mismas. Un proceso que, dada la idiosincrasia del archipiélago, iba a ser largo, y en el que la enseñanza, indudablemente, ocupó un papel fundamental. Los estudios de *gramática* -que era como entonces se denominaba el estudio de la lengua latina- fueron propiciados -dejando de lado las enseñanzas establecidas en los conventos- a través de la creación de cátedras municipales establecidas en Las Palmas, en La Laguna y en Santa Cruz de La Palma. La impartición de las enseñanzas en estos estudios recayó, casi siempre, en manos de las órdenes religiosas que tenían a Cicerón y a Virgilio -según plantea E. Darias Montesinos⁷- como sus autores preferidos. Y un dato elocuente: Virgilio es materia obligatoria en los ejercicios de oposición a la cátedra sustentada económicamente por el Ayuntamiento lagunero, de lo que dan fe los edictos convocatorios para la provisión de dicha plaza. La presencia del poeta latino quedaba así garantizada en las aulas isleñas.

3. Así las cosas, el primero en encabezar esta lista de traductores canarios⁸ del mantuano, es don José de Viera y Clavijo (Realejo Alto, 1731 - Las Palmas, 1813) más conocido por su labor historiográfica -recuérdense sus *Noticias de la historia de Canarias*- y como sobresaliente predicador, que por su faceta de humanista.

Efectivamente, formado en La Orotava, en el convento de Santo Domingo, donde además de la lengua latina, conjugaría en sus estudios la teología escolástica con la filosofía peripatética, y defendería unas conclusiones públicas con particular lucimiento, nos dejó una traducción, fragmentada, del famoso pasaje del labrador (*o fortunatos nimium...*) que pertenece al Libro segundo de las *Geórgicas*, concretamente a los versos 458-460, 467-474 y 513-542. Dicha traducción se encuentra al final del *Librito de la doctrina rural, para que se aficionen los jóvenes al estudio de la Agricultura, propio del hombre. Por el Director de la Real Sociedad Económica de Amigos de Gran Canaria, en obsequio de este mismo cuerpo patriótico. En la Imprenta de la Real Sociedad. Por Francisco de Paula Marina. Año de MDCCCI.*⁹

5.- Cf. F. J. Díez de Revengas, "Virgilio en la literatura española (Necesidad de una bibliografía)", *Simposio Virgiliano*, Univ. de Murcia, 1984, pp. 237-246.

6.- Recuérdese que por ejemplo Menéndez Pelayo -quien no pasa de 1876- nombra ya en esas fechas 43 traducciones para las *Bucólicas* y *Geórgicas*, y no menos de 37 para la *Eneida*.

7.- *Ojeada histórica sobre la cultura de las Islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, pp. 22-27.

8.- El criterio para establecerla es estrictamente cronológico.

9.- pp. 133-139. Un ejemplar de esta obra puede verse en la Biblioteca Universitaria de La Laguna. Sign. B/VII-44.

Debemos hacer notar que don Agustín Millares Carlo, en su amplia y bien documentada *Biobibliografía de escritores canarios (Siglos XVI, XVII y XVIII)*, menciona, sin referencia de localización, la traducción del Libro I de las *Geórgicas* realizada por Viera. No hemos localizado tal versión, la cual, con toda probabilidad, nunca llegó a realizarse, si hemos de creer al propio Viera cuando, en las *Memorias*¹⁰ que presentó con relación a su vida literaria para completar una nueva edición del artículo de su nombre en la *Biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III* de Sempere y Guarinos, dice en tercera persona:

«Restituido a París, aprovechó algunos cortos momentos para traducir en verso heroico castellano el libro primero de las *Geórgicas* de Virgilio, teniendo a la vista el texto latino y la traducción francesa tan aplaudida del abate Delille; pero este trabajo nunca se continuó después». (p. 24)

De la calidad de los fragmentos traducidos, donde impera un buen gusto aunque no una marcada literalidad, pueden dar buena prueba los siguientes endecasílabos que se corresponden con los hexámetros 458-460:

«¡Que afortunado el labrador sería,
Si el fondo de sus bienes conociera!
Lejos de la discordia de las armas,
Una dócil, feraz y amiga tierra
Procura contentarle a poca costa,
En cuanto necesita su modestia.» (p. 133)

4. El segundo lugar en esta relación la ocupa el conocido fabulista don Tomás de Iriarte, nacido en el Puerto de la Cruz en el año 1750 y sobrino del famoso humanista Juan de Iriarte. Al igual que Viera realizó sus primeros estudios en el convento dominico bajo la dirección de su hermano, fray Juan Tomás de Iriarte, trasladándose posteriormente a la Villa y Corte, reclamado por su tío, a quien sucedería en el empleo de oficial traductor de la primera secretaría de Estado, tras la muerte de aquél acaecida en 1771.

A sus conocidas traducciones de Fedro y Horacio, se ha de sumar la realizada de los cuatro primeros Libros de la *Eneida* y que se encuentra en el Tomo III de la *Colección de obras en verso y prosa de don Tomás de Iriarte. Madrid. En la imprenta de Benito Cano*, primera edición que data del año 1787. La que hemos consultado, sin embargo, está fechada en el año 1805, también en Madrid, en la Imprenta Real, y va encabezada de un dístico de Propercio (II, 7) traducido, que dice:

«Aunque las fuerzas no alcancen
Es loable la osadía:
Basta en las grandes empresas
Aspirar a conseguirlas.»

10.- La estancia de Viera en París se fecha por el año de 1777 y esta memoria sólo llega hasta el año de 1812.

Muy al caso le viene este dístico a nuestro humanista ya que, como él nos advierte más adelante, esta traducción «ha sido fruto de tres meses de soledad, y sirvió de distracción, o alivio en una convalecencia que duró todo aquel tiempo». (p. XVII)

El prólogo que antecede a aquélla, escrito -según palabras de Menéndez Pelayo- «con la discreción y sano juicio característicos de Iriarte»¹¹, evidencia los magníficos conocimientos que de la lengua del Lacio poseía don Tomás y del complejo fenómeno de la traducción.

Así, en el mismo, tras unas consideraciones introductorias sobre el «mérito» de Virgilio, Iriarte aconseja en primer lugar -con buen tiento además- no leer ni estudiar la *Eneida* en traducción alguna y menos en la suya, convencido que estaba de que «aun en la mejor que sea posible hacer, perderá gran parte de su fuerza». (p. X)

Por otro lado, es consciente de la pobreza de las lenguas modernas -«sembradas a cada paso de artículos y preposiciones [...] entorpecidas con embarazosos verbos auxiliares [...] y escasas de locución poética» (p. X)- en relación con la latina, plagada de tropos que, con dificultad y no sin afectación, se acomodan a nuestros idiomas y donde incluso «hasta la conjunción y que forzosamente se ha de repetir con frecuencia, y que en castellano, por no haber otra que exáctamente pueda ponerse en su lugar, debe fastidiar el oído, tenía en Latín la facilidad de variarse con *et, ac, atque, que* & c. como también se variaba la conjunción *o* con *aut, uel, ue, seu, siue, & c.*» (p. XII).

Argumenta además que los Latinos no tenían reparos en repetir un mismo vocablo varias veces, hecho que entre las lenguas modernas denotaría pobreza. Así, por ejemplo, en sólo once versos del Libro XIII de la *Eneida*, desde el 195 al 205, dice Iriarte que Virgilio utiliza cuatro veces *nox*, tres *dies* y *unda*, y dos *errare, coelum* y *caecus*, lo que un «Traductor de Virgilio está expuesto a que le ridiculicen lo que en el propio Virgilio nadie se atrevería a ridiculizar». (p. XIV)

A todo esto admite que la principal tarea se debería centrar en hacer expresar «la fuerza y la dignidad de dicción de Virgilio en nuestra lengua, el castellano» (p. XIV) aunque ello obligue al traductor ora a emplear largas circunlocuciones, ora a hacer que parezca violento lo que en latín es natural y corriente, o a intentar reflejar y explicar, con la mayor exactitud posible, cuestiones de Historia, Religión o Mitología.

Al parecer, don Tomás tenía la intención de realizar la traducción completa de la *Eneida*, tarea que no había podido emprender, como el mismo comenta, por «otras ocupaciones de superior obligación», pero que «me animaré a proseguir aprovechando todos los ratos en que la salud y el ocio me sean favorable» (pp. XVII-XVIII). Sin embargo, sus palabras se impregnan de un ligero tono de pesimismo cuando pone de manifiesto las dificultades de esta empresa: hállese de comentarios «sin cuyo auxilio no es capaz un hombre solo de apurar las dificultades que ocurren en los lugares dudosos o viciados» (p. XVIII), de la poca recepción de «un poema cuyo asunto es la fundación del extinguido Imperio Romano» (p. XIX) y, como no, de las innumerables traducciones que haciendo gala de una gran elegancia y exactitud «debe inspirar (al Traductor) la justa desconfianza de poder igualarlos». (p. XIX)

11.- *Biblioteca de traductores españoles*, CSIC, Santander, p. 243.

Con respecto a estas últimas, el atento examen de las traducciones «toscanas» de Anfbal Caro y Ambrogi, de las francesas de Segrais, Cutron y Desfontaines, la inglesa de Dryden, la portuguesa de Barreto, y las castellanas de Gregorio Hernández de Velasco y «otra hecha en prosa, que reimprimió en Valencia don Gregorio Mayáns, atribuyéndola por conjeturas al maestro Fray Luis de León» (p. XXI), le han permitido hacer muchísimas notas y observaciones conducentes a «la perfecta inteligencia de ciertos pasajes de Virgilio» que reserva para el momento en que pueda traducir toda la obra, como bien dice, «con toda la escrupulosidad que yo quisiera, y que nunca será bastante en obra tan delicada». (p. XXII)

De la realización de esta versión completa y anotada de la *Eneida* no tenemos noticia alguna. Sus continuos achaques y su pronta muerte a los 41 años, a buen seguro, se lo impedirían. Sin embargo, a la vista de todos está -en las varias ediciones que han sufrido estos cuatro libros- esta traducción de quien su única intención ha sido «dar a los que no se hallan en estado de instruirse y recrearse la más puntual idea que he podido de original tan apreciable, tomándome en mi versión menos licencias que los Traductores que conozco [...] Si el éxito no corresponde a mis anhelos, no pretendo se atribuya enteramente a la inferioridad de nuestra lengua respecto a la Latina, sino en gran parte a la inferioridad de mi talento respecto del de Virgilio». (pp. XVI-XVII)

Por este motivo, la traducción, en romance endecasílabo, responde bien a la idea de «reproducción académica correcta, pero helada, sin fuego, sin vigor y sin nervio» como opinaba de ella Don Marcelino Menéndez Pelayo.

Los primeros versos de esta traducción de la *Eneida*, que empieza con los cuatro que Donato y Servio reconocieron como virgilianos, nos puede ofrecer una idea de lo ajustado de esta traducción con pocas ampliaciones y sin demasiadas pretensiones poéticas por parte de don Tomás. Helos aquí:

«Yo que algún día con zampoña débil
 En selvas entoné pastoril canto;
 Yo que, saliendo luego de las selvas,
 Leyes impuse a los vecinos campos
 Para que, al Labrador obedeciendo,
 Colmasen sus deseos más avaros,
 (A los Agricultores obra grata)
 Ahora las horrendas armas canto
 Del fiero Marte, y el Varón primero
 Que, fugitivo del confín Troyano
 Por fuerzas del destino, vino a Italia
 Y a las costas lavinas. Agitado
 No menos en la tierra que en los mares
 Por voluntad del cielo soberano,
 Y por rencor de la iracunda Juno,
 En la guerra sufrió largos trabajos,
 Hasta que, una ciudad estableciendo,
 Introdujo sus Dioses en el Lacio.
 De allí su origen traen los Latinos,
 De allí los Padres ínclitos Albanos,
 Y las murallas de la excelsa Roma». (pp. 1-2)

5. Diecisiete años más tarde que Tomás de Iriarte (en 1767) nacería en La Orotava don José Domingo Antonio de Acosta y Brito (muerto también en La Orotava en 1822) y que más tarde sería beneficiado y preceptor de latinidad. De su pluma se conservan algunas traducciones de Virgilio. En un tomo en 4º manuscrito, titulado *Legajo de asuntos de Latinidad, Retórica, Física y Teología* se hallan traducidas las *Eglogas* (pp. 1-76), las *Geórgicas* (pp. 77-227) y del Libro I de la *Eneida* hasta el verso 577 (pp. 228-242) en que se interrumpe y acaba el manuscrito.

La disposición de las mismas es similar: al argumento de cada libro continúa el texto latino¹², la traducción castellana y la novedad de unas notas explicativas -algunas de ellas bastante elaboradas- de carácter gramatical y de «realia» fundamentalmente. Con toda seguridad, estas traducciones con sus correspondientes anotaciones que le servirían como texto de clase, fueron realizadas con una función, en principio, pedagógica, para enseñanza de sus discípulos. No sabemos si tendría intención de publicarlas, como ocurrió al parecer con su Retórica, de la que conservamos unas apuntes, y que Pereira y Pacheco consideraba de gran valor para darla a la imprenta.

Es por ello, que la exactitud y la poca libertad creativa con respecto al texto latino, son una constante en estas traducciones. A tal fin obsérvese el comienzo de la primera égloga:

«Títiro, tú tendido a la sombra de esa haya frondosa, exercitas, la musa pastoril con la débil churumbela; nosotros abandonamos los confines de la patria y sus campiñas apacibles; nosotros salimos desterrados; tú, Títiro, sin cuidados enseñas a los echos de estos bosques que repitan el nombre de la hermana Amarilis».

6. Discípulo de este último, y cerrando el grupo, abierto a cualquier posible descubrimiento, de traductores canarios de Virgilio, viene don Graciliano Afonso Naranjo, nacido también en La Orotava el 12 de agosto de 1775. Decíamos que había estudiado con Acosta, de quien recibiría sus primeros contactos con los clásicos en el colegio que en La Orotava había sido de la expulsa Compañía de Jesús. Su ingreso en el Seminario Conciliar de Canarias (establecido en 1777 en Las Palmas) le va a permitir completar su formación clásica, a la vez que recibir los nuevos y renovados aires filosóficos que empezaban a respirarse en las aulas de aquella institución.¹³

Fueron frecuente durante su vida los encuentros con el Tribunal de la Inquisición, que empezarán a raíz de la realización de unas *Theses theologico-dogmaticae* (conclusiones públicas de

12.- Según nos comenta Agustín Millares en su *Biobibliografía...* (p. 18) don Antonio de Lugo Massieu posee un ejemplar de las obras de Virgilio ("Amstelodami, apud Henricum Wetotenium, 1735") que lleva en la portada el *ex libris* de don José Acosta y está interfoliado; las hojas adicionales contienen la traducción en prosa, manuscrita, y las notas de las *Geórgicas* (completas menos unos cuantos versos iniciales de la primera) y la *Eneida*, I a VII, 267. Esta obra se encuentra en la Biblioteca de la Univ. de La Laguna, sign. 83-3-5.

13.- Cf. para más detalle, A. Armas Ayala, "Graciliano Afonso, un prerromántico español", separata de *Revista de Historia Canaria*, julio-diciembre de 1957 a enero-diciembre de 1962, La Laguna, 1963; *id.*, "Graciliano Afonso. Un diputado canario de las Cortes de 1821 desterrado en América", *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas, nº 3 (1957), pp. 317-451.

fin de carrera) que *sub auspiciis* de don Francisco Martínez de Fuentes presentó en julio de 1795 en el Seminario y que fueron tachadas de galicanistas, antipapistas y de poca reverencia a los Santos Padres.

Doctoral de la Catedral de Las Palmas y diputado a Cortes en 1822, sufrió destierro por haber sido visto entre los que declararon la incapacidad del rey, marchando por ello a la isla de Trinidad de Barlovento. Corresponde a su destierro americano y a los años comprendidos entre 1850 y 1961 la parte más fructífera de su producción poética. Es en su destierro donde comienza a bosquejar la traducción de la *Eneida* que tras varias vicisitudes, verá la luz, en su primera edición, en el año 1854 en Las Palmas (impresión de Mariano Collina). Pocos fueron los halagos que recibiera (por tratarse más de una recreación que de una traducción) esta *Eneida* en endecasílabos sueltos. De ella Menéndez Pelayo¹⁴ dijo:

«El 25 de junio de 1853 le ocurrió la idea de ponerla en verso, y la terminó el 24 de octubre: celeridad verdaderamente pasmosa y más en un anciano de setenta y ocho años, que esta edad tenía el señor Doctoral en aquella fecha [...] Sería injusticia notoria examinar una traducción hecha en tales condiciones por un hombre que no tenía ninguna condición poética, a pesar de sus buenas humanidades y de su furor en versificar»

Sin embargo, no debe olvidarse que la línea general en que se inscriben la mayor parte de las traducciones decimonónicas es esa, y que además don Graciliano se encarga de hacer notar al comienzo de la misma con el *nec uerbum por uerbo curabis reddere fidus interpres* horaciano.

Un año más tarde aparecen en Las Palmas impresas unas *Noticias de P. Virgilio marón y traducción en verso de sus diez Églogas por el traductor de la «Eneida»*. Doctoral D. G. A. de la que también se conserva una copia manuscrita realizada por Juan Padilla. Esta versión de las églogas fue realizada en diversos metros: romance endecasílabo, verso suelto (lleno de asonantes), la silva (con o sin mezcla de heptasílabos) y en la égloga V hasta intercala un trozo de romance octosílabo. La tónica va a ser la misma que la que utilizó en la *Eneida*. Véanse los versos 6-10 correspondientes a la primera égloga. Habla Títiro:

«¡Oh Melibeo! Un Dios me ha regalado
Este dulce reposo; que tenido
Cual Dios será por mí; y el corderillo,
Que en mi rebaño hubiere más hermoso

14.- *Bibliografía hispano-latina clásica*, CSIC, Santander, pp. 244-246.

F. SALAS SALGADO

Regará con su sangre los altares;
Y ya me ves que de cuidados libre,
Do quier pasta el ganado, y permitiera
Haga sonar mi flauta en donde quiera.»

Y con esto llegamos al final, esperando modestamente, haber contribuido a sacar del olvido estas traducciones y a quienes las han realizado con la intención de hacer revivir a uno de los más grandes poetas de la Antigüedad.

Francisco SALAS SALGADO
Universidad de La Laguna

DOS OBRAS DEL SIGLO XV: HUMANISMO *VERSUS* RETRASO CULTURAL

Acercarse al siglo XV ha sido siempre una tarea no exenta de ciertos riesgos. Este siglo tan controvertido en la Península Ibérica, no ha contado, por desgracia, con muchos estudiosos que se hayan dedicado a desentrañar algunos de sus más intrincados aspectos.¹ Uno de ellos, sin embargo, el humanismo, ha llamado la atención de gran número de críticos que, de una manera general o especializada, se han volcado en él para esclarecer uno de los asuntos más complejos de la historia de nuestra cultura. Atraídos quizá por el resplandor que el humanismo alcanzó en Italia, muchos autores han considerado imprescindible comprobar si el modelo italiano tuvo algún parangón en tierras castellanas durante el siglo XV. Tal planteamiento, entre otros factores, ha hecho dividir la cuestión en términos dicotómicos y ha impuesto la necesidad de definirse en un sentido u otro a todo aquel que

1.- Algunos, como L. B. Kiddle, han confesado no haberse centrado antes en él debido a su ambivalencia: «I confess that I have hitherto neglected the fifteenth century as being neither fish nor fowl, neither medieval nor modern», en «Medieval and Modern in Fifteenth Century Spain», *Fifteenth Century Studies*, I (1978), p. 111. Otros, como O. di Camillo, piensan que el siglo XV no ha sido suficientemente estudiado hasta ahora, porque ha sido infravalorado con respecto al Siglo de Oro (en *El Humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976, p. 14). Idea similar apunta Lola Badía en «Sobre l'Edat Mitjana, el Renaixement, l'humanisme i la fascinació ideològica de les etiquetes historiogràfiques», en *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988, p. 49.

lo investigue. Además, en muchas ocasiones, el veredicto emitido viene condicionado y matizado por intereses distintos y ajenos a los meramente científicos.²

Generalmente, el hecho de afirmar la presencia o ausencia del humanismo en Castilla durante el siglo XV depende del factor relevante sobre el que se centre el análisis. Así por ejemplo, para Ottavio di Camillo, en Castilla hubo un humanismo italianizante debido a la importancia que la corte papal de Avignon alcanzó en España como centro clave de propagación de las ideas humanistas, a cuya irradiación contribuyó notablemente Benedicto XIII y su magnífica biblioteca.³ Por el contrario, para P. Russel, que estudia el tópico de las armas y las letras en la literatura castellana de la época, el humanismo no penetró en España hasta la llegada de Garcilaso.⁴ En realidad, estas opiniones constituyen los extremos de una larga y compleja polémica. Sería prolijo establecer aquí una lista detallada de autores a favor de una postura u otra. Sin embargo, sí puede resultar interesante fijarnos en dos obras del siglo XV, que por sus características pueden ayudarnos a dar luz nueva a esta vieja discusión. Nos referimos al *Inventionario* de Alfonso de Toledo y a la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre.

Son varios los puntos en común que unen a estas dos obras de mediados del siglo XV. En primer lugar hemos de resaltar la extraordinaria difusión que ambas alcanzaron durante la centuria; difusión que, por otra parte, en el caso de la *Visión deleitable*, se extendió a los siglos siguientes. Del *Inventionario*, escrito hacia 1460,⁵ nos han llegado catorce manuscritos, pero todavía hoy seguimos careciendo de una

-
- 2.- Lola Badía considera que muchas de las discusiones sobre el Renacimiento y el Humanismo esconden batallas nacionalistas, *art. cit.*, p. 47.
 - 3.- *Op. cit.*, pp. 19-22. También J. B. Avalle-Arce incide en la importancia de esta corte papal para el inicio del Renacimiento español, en *Lecturas (Del temprano Renacimiento a Valle-Inclán)*, Maryland, Scripta Humanistica, 1987, pp. 4 ss.
 - 4.- «Las armas contra las letras», en *Temas de la Celestina*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 211. Este estudioso llega a la misma conclusión cuando analiza las traducciones de la Península durante el siglo XV: «El análisis de las traducciones peninsulares confirma plenamente, pues, el resultado de otras investigaciones recientes acerca del problema de los contactos hispánicos con el humanismo italiano: el propósito de los traductores es sencillamente poner en manos de los profanos por completo del latín, o de los poco conocedores de esta lengua, los textos clásicos que formaban parte de la herencia medieval. Teniendo en cuenta la existencia de importantes contactos personales, tanto en la escena humanista en su conjunto, como con sus productos, tal reacción no puede atribuirse a la incompreensión o a la ignorancia; debe representar un rechazo intencionado de las ideas humanistas.» *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Barcelona, Universidad Autónoma, 1985, pp. 59 y 60.
 - 5.- Vid. P. O. Gericke, «El *Inventionario* de Alfonso de Toledo», *RABM*, 74 (1967), pp. 25-73 y R. A. del Piero, «Sobre el autor y fecha del *Inventionario*», *HR*, 30 (1962), pp. 12-20. El artículo de P. O. Gericke es un extracto de su tesis doctoral, todavía inédita: *The 'Inventionario' of Alfonso de Toledo: Edition, with Introductory Study and Notes*, University of Berkeley, 1965. Yo misma realicé mi tesis de licenciatura, dirigida por la Dra. M^a Jesús Lacarra, sobre esta obra y presenté una comunicación sobre la misma en el II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, celebrado en Segovia en 1987 y cuyas *Actas* están en prensa.

edición moderna. Trece son los manuscritos conservados de la *Visión deleitable*, compuesta hacia 1440, y tres los incunables que conocemos en la actualidad de esta obra.⁶

Aparte de la amplia difusión alcanzada, que desgraciadamente va unida al desconocimiento general que hoy en día se tiene de estas obras, especialmente del *Invenionario*, las dos se caracterizan por ser compendios del saber, es decir, por ser una síntesis, más o menos acertada, de los conocimientos de la época. La obra de Alfonso de Toledo constituye un ejemplo más de los numerosos tratados didácticos que proliferaron en el siglo XV. Consta de dos partes fundamentales, al igual que muchas otras obras medievales: la primera, destinada a los asuntos terrenales, está dedicada a indagar los inventores de las cosas; la segunda se ocupa de temas espirituales, ya que, aunque también bajo la búsqueda de los inventores, condensa la doctrina cristiana, recordando en muchos aspectos a los catecismos o manuales que a partir de la reforma laterana se compusieron para uso de los «simples sacerdotes». La *Visión deleitable* es un compendio de la ciencia de la época, recogido bajo forma alegórica. En él aparecen expuestos los principios básicos de las siete artes liberales, de la filosofía natural, de la ética, la economía y la política. Quizá lo más llamativo de la obra del bachiller Alfonso de la Torre sea la forma elegida para plasmar el saber, ya que los personajes alegóricos que pueblan la obra le dan una dimensión totalmente distinta a la del resto de los tratados científicos de la época.

El hecho de que ambas no sean obras de ficción es lo que justamente puede ayudarnos a enfocar el problema del humanismo castellano del siglo XV desde una perspectiva distinta a las consideradas hasta ahora; sobre todo si tenemos en cuenta que estos dos libros han sido ya utilizados con anterioridad para ilustrar lo que algunos autores llaman prehumanismo del siglo XV, en el caso del *Invenionario*, y lo que otros denominan retraso cultural, basándose en la *Visión deleitable*.

En el caso del *Invenionario*, el interés radica en ser uno de los exponentes de lo que Maravall denomina la polémica entre antiguos y modernos, al mismo tiempo que es una de las pocas obras en las que se plantea el tema de los inventores como eje central de su contenido. A su vez, estos dos aspectos, el enfrentamiento entre antiguos y modernos y el tema de los inventores, están relacionados y constituyen uno de los factores principales de lo que Maravall llama prehumanismo.⁷ En síntesis, podemos decir que Maravall califica de prehumanista al siglo XV porque en él aparece ya un fenómeno que se afianzará más tarde en el XVI: el triunfo de los modernos frente a los antiguos. Esta disputa supone, por un lado, la asimilación del saber transferido por los antepasados, y, por otro, la superación

6.- En la actualidad sólo contamos con una edición moderna publicada, la de la B.A.E. (tomo XXXVI, pp. 338 ss.). C. J. Morsello, por su parte, realizó una edición como tesis de doctorado, pero aún hoy permanece inédita: *An Edition of the 'Visión delectable de la vida bienaventurada' of Alfonso de la Torre*, University of Wisconsin, 1965 (vid. *Speculum*, 59 (1984), p. 249 y 60 (1985), p. 234). Jorge García ha preparado la edición crítica para la *Biblioteca del Siglo XV*, que verá pronto su publicación.

7.- Vid. su capítulo dedicado al tema: «El prehumanismo del siglo XV» en *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966, pp. 239-277.

de la tradición por los contemporáneos. Había una imagen, atribuida por Juan de Salisbury a su maestro Bernardo de Chartres, que sintetiza perfectamente esta idea: los hombres de hoy son enanos sentados sobre las espaldas de un gigante (los antiguos); pero, en definitiva, los modernos son capaces de ver más lejos, porque añaden su pequeña estatura a la del gran coloso que representa a la Antigüedad clásica.⁸ Sin embargo, la resolución anterior no fue sino el paso final de un largo enfrentamiento que tiene sus comienzos en el siglo XV y su término en el XVI.⁹

El concepto de antiguos sirvió en un primer momento para designar la gran sabiduría de los hombres del pasado, la cual era comparada con la ignorancia o desidia de los actuales. Con este matiz aparece en la obra de Alfonso de Toledo cuando contrasta la agricultura y la ganadería del pasado con la del presente:

E parésceme que después que los omes aborresçieron estos dos ofiços [agricultura y ganadería] o non los continuaron tanto como los antiguos, el mundo careçe de toda riqueza. Echamos la culpa a los tiempos llamándolos stériles, e çiertamente más se puede atribuir esta culpa a la voluntat de los omes, dispuesta para folgar quiriendo buscar ofiços de menos trabajo.¹⁰

Esta oposición de la valía de los antiguos frente a la dejadez de los hombres modernos lleva implícita la toma de conciencia del paso del tiempo. Aunque de manera incipiente, también podemos constatar en el *Inventionario* la conciencia de la diferencia entre la época en la que vivieron los antiguos y la que ahora comparten los modernos; en concreto cuando comenta el uso común que de la honda se hizo en el pasado y en el presente:

E d'esta [de la honda] usaron mucho los antiguos en las batallas e en los combates, e aun agora usan los modernos. (31r)

Esta distinción es más importante de lo que en un principio pudiéramos creer. Ni en la Antigüedad clásica ni en la Edad Media en general hubo conciencia histórica.¹¹ Cuando aparezca la perspectiva temporal con respecto a los antepasados, la Edad Media dejará paso a la Edad Moderna.

8.- J. A. Maravall, *op. cit.*, p. 232. Para la trayectoria de este lugar común en España *vid.* de este mismo autor «Un humanisme tourné vers le futur: Littérature historique et vision de l'Histoire en Espagne au XVle siècle», en A. Redondo (ed.), *Colloque International d'études humanistes. L'humanisme dans les lettres espagnoles*, París, 1979, p. 345.

9.- Otros autores se han ocupado también del tema. Curtius hace retroceder la polémica entre antiguos y modernos al siglo XII, siglo que, según él, vivió con especial intensidad «el contraste entre el presente 'moderno' y la Antigüedad pagano-cristiana»; en *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, F. C. E., 1984, p. 360. K. Kohut enlaza la polémica con el problema de la *imitatio*, ya que el impulso dirigido hacia la imitación de los antiguos no careció de cierta oposición; la lucha así desatada entre antiguos y modernos desembocó en la búsqueda de originalidad. En su libro *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid, C.S.I.C., 1973, p. 43.

10.- Folio 23r del manuscrito escurialense H-II-24. La transcripción es nuestra y en ella hemos modernizado la acentuación y puntuación. A partir de aquí, en las citas colocaremos entre paréntesis el folio correspondiente a este ms. escurialense.

11.- A. Vårvaro, *Literatura románica de la Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 68.

Pero este cambio fundamental en nuestra historia cultural, no se desarrolló, al igual que ningún otro, súbitamente: fue la culminación de un largo proceso.

Si la polémica entre antiguos y modernos lleva aparejada la toma de conciencia histórica, no es menos cierto que esta última, a su vez, trae consigo la noción de progreso humano. Si el tiempo en el que viven los modernos es distinto al de los antiguos, habrá que plantearse cuál fue mejor. Ya hemos anotado antes que el resultado de la comparación se resuelve a favor de los modernos. Estos quieren conocer el pasado para saber exactamente qué ha mejorado y cómo lo ha hecho.¹² Por eso, en el Renacimiento se ensalzó la capacidad inventora del ser humano, pues nunca antes el hombre había asistido al descubrimiento de tantos nuevos inventos que empezaran a hacer la vida más fácil día a día; recordemos por ejemplo la invención de la imprenta, la brújula, las carabelas ligeras, etc. Es lo que José Antonio Maravall llama el dominio del *homo faber*.¹³ Curiosamente, este interés por los inventos en la vida real tuvo eco en las letras, ya que uno de los más insignes humanistas italianos, Polidoro Virgilio, compuso una obra dedicada por completo al tema: *De inventoribus rerum*, publicada por primera vez en 1499. Sin embargo, hemos de llamar la atención sobre el hecho de que medio siglo antes, Alfonso de Toledo escribiera el *Inventionario*, que como se puede apreciar ya por el título, y ha sido referido anteriormente, es una obra también dedicada al tema de los inventores.¹⁴ Este fenómeno no deja de ser insólito, porque si repasamos el género heurmatológico,¹⁵ podremos apreciar que desde época helenística no se había vuelto a consagrar a los inventores un libro completo, si bien el tema no había dejado nunca de estar presente en las enciclopedias medievales.

Claro que el concepto de inventor que presenta Alfonso de Toledo requiere de ciertas matizaciones. Tras la búsqueda de los primeros inventores de las cosas, se esconde en definitiva un interés por el origen de las mismas. Característica esta típicamente medieval, según aprecia J. M. Lotman, ya que antes de que surgiera la noción de progreso, todo se reducía en última instancia a una repetición de los primeros, de los orígenes de las cosas.¹⁶ Pero a pesar de esto, hemos de reflexionar sobre la circunstancia de que la búsqueda de esos orígenes no se centre ya en la naturaleza de las cosas

12.- «On est arrivé à penser que la véritable utilité de cette connaissance [du passé] est d'aider à mieux comprendre le processus de changement et d'amélioration qui préside aux choses humaines», J. A. Maravall, *art. cit.*, p. 342.

13.- *Op. cit.*, pp. 553-575.

14.- No dejan de ser sorprendentes las semejanzas entre el *Inventionario* y el *De inventoribus rerum*. Después de un cotejo entre las dos obras, podemos concluir que la mayoría de los asuntos presentados en el *Inventionario* aparecen también reflejados en el *De inventoribus rerum*, aunque el tratamiento sea muy diferente en un caso y en otro. Para la obra completa de Polidoro Virgilio, *vid.* Denys Hay, *Polydore Vergil: Renaissance Historian and Man of Letters*, Oxford, Clarendon Press, 1952; las pp. 52-78 están dedicadas al análisis de *De inventoribus rerum*.

15.- *Vid.* B. P. Copenhaver, «The Historiography of discovery in the Renaissance: the sources and composition of Polydore Vergil's *Inventoribus rerum*, I-III», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 41(1978), pp. 192-214.

16.- *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 200.

o en el étimo de la palabra, como ocurría, por ejemplo, en las *Etimologías* de San Isidoro, sino en el hombre que las halló o descubrió primero. El centro de interés se ha desplazado, ya no preocupa el *rerum natura*, sino el *rerum inventores*. Así pues, el que el eje unificador de la obra sea precisamente esa búsqueda de los inventores de las cosas y el género adoptado, el tratado en lugar de la enciclopedia,¹⁷ convierten al *Inventionario* en una obra con características muy distintas a las de otros compendios medievales escritos con anterioridad.

Sin embargo, hemos de reconocer que las fuentes utilizadas¹⁸ y su forma de hacerlo, al igual que otros muchos rasgos de la obra escrita por Alfonso de Toledo, no pueden ser sino clasificados como medievales. Es precisamente esta combinación, en la que lo importante es lo medieval y lo secundario los rasgos prehumanistas, la que ha hecho pensar a otros especialistas que en Castilla no hubo humanismo, ni tampoco prehumanismo, durante el siglo XV. Esto, unido a la falta de consolidación de los *studia humanitatis* en la época,¹⁹ ha hecho hablar a ciertos autores no ya de la falta de humanismo, sino del retraso cultural de Castilla durante el siglo XV. Algunos de ellos no utilizan directamente este término, pero sí el de conservadurismo cultural. Así lo hace Roger Boase, que considera un arcaísmo para la época la resurrección imprevista de la poesía de los trovadores a finales de la Edad Media en España; fenómeno que, según este erudito, responde a la reacción conservadora de la clase dominante ante la desintegración de los valores medievales.²⁰ Pero, sin duda, uno de los primeros en hacer referencia al retraso español²¹ del siglo XV fue Curtius en su libro *Literatura europea y Edad Media*

-
- 17.- A. Krause afirma que el género del tratado es propio de principios del siglo XV y característico del prehumanismo, en «Further remarks on the *Archpriest of Talavera*», *BHS*, 6 (1929), p. 57 y «El tractado novelístico de Diego de San Pedro», *BH*, 54 (1952), pp. 248, 252 y 253.
- 18.- Básicamente utiliza las *Etimologías* de San Isidoro y la *Historia escolástica* de Pedro Coméstor, aunque en muchas ocasiones realiza una búsqueda personal en la Biblia para encontrar algún dato nuevo que no aparezca en las obras que consulta.
- 19.- Para Francisco Rico la implantación definitiva del humanismo se producirá cuando se realice una transformación profunda de la enseñanza, cifrada básicamente en los *studia humanitatis*. Vid. *Nebrija frente a los bárbaros. El canon de gramáticos nefastos en las polémicas del humanismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978, p. 99. No obstante, la reforma necesaria para la modernización de los estudios de latín no se llevará a cabo hasta la llegada de Nebrija, ya que los *studia humanitatis* cumplieron un papel muy secundario en época anterior. Vid. K. Kohut, «La posición de la Literatura en los sistemas científicos del siglo XV», *Iberoromania*, 7 (1978), p. 78.
- 20.- *El resurgimiento de los trovadores. Un estudio del cambio social y el tradicionalismo en el final de la Edad Media*, Madrid, Pegaso, 1981, p. 151.
- 21.- También Luis Gil habla del retraso de esta época: «La causa de este retraso no ha de atribuirse exclusivamente, como parece estimar Vicente Lloréns, a la profunda huella dejada por el aislamiento en que estuvo sumida durante los tres siglos que siguieron al 711, sino [...] especialmente, a la falta de incentivos para el estudio en el clero, que en parte derivó de ese colonialismo eclesiástico *sui generis* padecido por los castellanos en la baja Edad Media». *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981, p. 24.

latina. Como ya hemos anunciado, este prestigioso investigador elige como ejemplo fehaciente la obra de Alfonso de la Torre. Básicamente, Curtius reprocha a este autor de la primera mitad del siglo XV²² el no haber tenido en cuenta para la composición de su obra el escolasticismo del siglo XIII y lo escrito con posterioridad.²³ Lida de Malkiel fue la primera que rebatió a Curtius, aduciendo el posible origen converso de Alfonso de la Torre como una de las razones que pudieron llevar al rechazo y, por tanto, omisión, de los modelos cristianos de pensamiento. De este modo, Lida de Malkiel considera que el ejemplo presentado por Curtius no es válido para demostrar el retraso cultural de España en el siglo XV.²⁴

Sin embargo, un análisis más detenido de las fuentes utilizadas por el bachiller, puede alterar el panorama, pues quizá las obras consultadas por Alfonso de la Torre no están tan desfasadas como Curtius creía después de tener en cuenta los estudios hechos por W. Crawford.²⁵ Por el contrario, Simina Farcasiu ha demostrado que los tres pilares básicos sobre los que se asienta la *Visión delectable* son Aristóteles, Santo Tomás de Aquino y Maimónides.²⁶ Esta autora considera además que posiblemente el bachiller leyó a Aristóteles a través de alguna refundición o compilación de los comentarios de Santo Tomás o de Alberto Magno a la obra del filósofo griego.²⁷ Cree incluso Simina Farcasiu que pueden detectarse ciertas semejanzas entre la primera y segunda parte de la *Summa Theologiae* y la *Visión delectable*.²⁸ Pero, sobre todo, considera que la obra del bachiller Alfonso de la Torre enlaza

22.- Para la biografía de Alfonso de la Torre, *vid.* Nicasio Salvador, *La poesía cancioneril*, Madrid, Alhambra, 1977, pp. 208-211.

23.- «En otras palabras, una obra escrita en 1440 e impresa en 1480 puede hallar lectores en España hasta entrado el siglo XVII, a pesar de que se desentiende casi por completo de cuanto produjo la literatura europea en el terreno de la ciencia y de la filosofía a partir de 1200: no sólo del tomismo, sino también del humanismo y de los albores del Renacimiento italiano.» E. R. Curtius, *op. cit.*, II, 1984, p. 756.

24.- "No es admisible catalogarlo en abstracto como un ejemplo más del retardo español cuando de éste no se da explicación y de aquél no se toma en cuenta la circunstancia de ser el Bachiller no sólo converso sino judaizante y, por lo tanto, con presumible aversión muy personal a la filosofía oficial de la Iglesia Católica»; en «Perduración de la literatura antigua en Occidente. (A propósito by Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*)», *RF*, V (1951), p. 109.

25.- «The 'Visión delectable' of Alfonso de la Torre and Maimónides's 'Guide of the perplexed'», *PMLA*, 28 (1913), pp. 188-212 y «The seven liberal arts in the 'Visión delectable' of Alfonso de la Torre», *RR*, 4 (1913), pp. 58-75.

26.- Su estudio, al que he podido acceder gracias a la generosa amabilidad del profesor Alan Deyermond, permanece todavía inédito: *Castilian Literature and the Religious Orders: a Study of Three Writers*, tesis doctoral leída en 1987 en el Westfield College (Universidad de Londres), p. 129.

27.- *Ibid.*, p. 130.

28.- Señala además que la obra del bachiller amplía algunas de las doctrinas de la *Summa*: «An important feature of this correspondance between *Summa* and *Visión* is that the Bachiller draws on a variety of sources to elucidate and amplify the basic doctrines of the *Summa*»; *ibid.*, p. 136.

con el interés surgido en el siglo XV por la *Ética, Económica y Política* de Aristóteles.²⁹ Así pues, la *Visión deleitable*, como ya había apuntado Lida de Malkiel, no puede, desde luego, considerarse como ejemplo del retraso cultural del siglo XV.

Por otra parte, si tenemos en cuenta no ya sólo su contenido, sino su forma, podremos comprobar que la *Visión* no es una obra desfasada o arcaica con respecto a su tiempo. Por su contenido podría ser una más de las muchas enciclopedias que se escribieron a lo largo de la Edad Media, sólo que antes ninguna de ellas había empleado tantos recursos alegóricos como lo hace el bachiller. Son numerosas las marcas formales que convierten a la *Visión deleitable* en una obra novedosa. Alfonso de la Torre hace uso de una serie de técnicas literarias que pocas veces han concurrido en una misma obra con tal perfección y, desde luego, no en una obra de erudición. La *Visión deleitable*, como ya subraya el título, encuadra en un marco visionario (la obra es en definitiva lo soñado por el autor)³⁰ los personajes alegóricos que representan a las distintas ciencias o saberes y que van adoctrinando progresivamente al protagonista, llamado Entendimiento. En esta obra erudita, pues, las ideas no se exponen, como en los tratados de la época, sino que se explican al personaje principal. La diferencia es particularmente importante, ya que supone un avance capital en lo que a recursos didácticos se refiere; pues permite, por un lado, la identificación entre el protagonista y el lector y, por otro, la agilización de la exposición mediante el diálogo. Precisamente este uso continuo del diálogo (más de las tres cuartas partes son conversaciones entre los personajes) la hace estar más cerca del diálogo humanístico que de los tratados medievales. Además, valiéndose del artificio del viaje que el protagonista realiza por las mansiones de las doncellas, entre las que están representadas la Retórica, la Lógica, la Sabiduría, etc., el autor dispone los materiales que integran la obra de acuerdo al orden en que el personaje principal, y también el lector, debe aprenderlos. El resultado es una obra muy bien estructurada que convierte los conocimientos de la época en algo vivo y atractivo y, por lo tanto, dotados de una enorme eficacia para su asimilación por parte de los lectores. Podemos decir que pocas veces la unión del *prodesse* y el *delectare* han alcanzado una comunión tan perfecta en una obra de erudición escrita en la Edad Media. A esto ha contribuido, sin duda, el hecho de que el bachiller Alfonso de la Torre sea también poeta; lo cual, además, explica que muchos de los recursos utilizados en la *Visión deleitable* (viaje alegórico, sueño visionario, diálogo, etc.) sean más propios de la poesía cortesana que de las enciclopedias medievales, género al que la obra pertenece por su contenido. Esta curiosa simbiosis podría explicar, en parte, la extraordinaria difusión que el libro alcanzó no sólo en el siglo XV, sino también en el Siglo

29.- *Ibid.*, pp. 130 y 131.

30.- C. R. Post fue el primero en señalar la función literaria de la visión en tanto que justificación del uso de formas alegóricas, en *Mediaeval Spanish Allegory*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1974, pp. 7 y 8. En la misma idea incide posteriormente A. C. Spearing, *Medieval Dream-Poetry*, Cambridge, University Press, 1980, p. 10.

de Oro;³¹ a pesar de que el deseo explícito de Alfonso de la Torre fuera el de escribir una obra de uso exclusivo para Juan de Beaumont, a quien va dirigida, según podemos leer en el prólogo:

Por tanto, señor, yo vos suplico quanto puedo, e demando de merçed singular que este libro non pase en terçera persona, porque por ventura algund voluntario non entendiese mi fin, e increparme ía e sería yo sostenedor de pena sin meresçimiento.³²

Justamente es la gran difusión alcanzada por la obra, la que lleva a M. Bataillon a cuestionar la validez del juicio de Curtius cuando la presenta como ejemplo del retraso cultural de la Península Ibérica en el siglo XV.³³ Piensa Bataillon que es difícil poner tal etiqueta a un libro que no sólo tuvo tres ediciones en el XV, otras tres en el XVI y dos más en el XVII, sino que además fue traducida al catalán a finales del XV y a mediados del XVI al italiano. Una obra, por otra parte, que Lope de Vega imitó en la *Arcadia*, que probablemente influyó en los *Sueños* de Quevedo y que pudo inspirar a Cervantes. Por lo tanto, concluye Bataillon, quizá sea más lógico hablar de modernidad que de medievalismo y pre-tomismo.³⁴

En conclusión, podemos afirmar que, en términos generales, durante el siglo XV no hubo humanismo italianizante en Castilla;³⁵ lo cual no implica, como algunos críticos han querido ver, un retraso cultural con respecto a otros países. Las razones son diversas. En primer lugar hemos de

- 31.- A los tres incunables antes citados, hay que añadir las ediciones del siglo XVI: dos en Sevilla, la primera en 1526 y la segunda en 1538, y una tercera en Ferrara en 1554. Se produjo la extraña circunstancia de que Domenico Delfini la tradujera al italiano en 1556, pero sin mencionar el autor original. Ello provocó que en 1623, Francisco de Cáceres la tradujera al castellano y la atribuyese a su traductor italiano, publicándose esta nueva versión castellana por primera vez en 1623 en Frankfurt y por segunda en Amsterdam en 1663. (Vid. Laureano Robles, «El estudio de la *Ética* en España (del siglo XIII al XX)», *Repertorio de historia de las ciencias eclesiásticas en España*, 7 (1979), pp. 256-259). Por otra parte, ya a finales del siglo XV, en 1484, se había hecho una traducción al catalán.
- 32.- Folio 73v del manuscrito FG- A 3337 de la Biblioteca Nacional de Lisboa. La transcripción y la puntuación son nuestras. Hemos optado por citar a través de este ms., sin duda el mejor de la tradición textual de la *Visión deleitable*, ante las numerosas lagunas detectadas en la edición de la B.A.E. (tomo XXXVI, pp. 338 y ss.)
- 33.- «Langues et littératures de la Péninsule Ibérique et de l'Amérique latine», *Annuaire du Collège de France*, 51 (1951), p. 262.
- 34.- «Mais ce livre prétendument médiéval et pré-thomiste ne prend-il pas dès lors une signification très moderne?», *ibid.*, p. 262.
- 35.- Esto no impide, sin embargo, que algunos autores aislados no puedan ser considerados como humanistas por sus contactos con Italia o por su propia trayectoria personal. Así ha sido ya apuntado por numerosos especialistas: Para N. G. Round, Juan de Lucena es el más humanista de los autores de su tiempo (en «Renaissance Culture and its Opponents in Fifteenth-Century Castile», *The Modern Language Review*, 57 (1962), p. 209); lo mismo opina O. T. Impy de Alfonso de Cartagena cuando lo nombra precursor de Alfonso de Palencia y de Nebrija (en «Alfonso de Cartagena, traductor de Séneca y precursor del humanismo español», *Prohemio*, 3 (1972), p. 491); Blüher, por su parte, pondera los rasgos medievales y modernos de la obra de Santillana para llegar a la conclusión de que el poeta fue una excepción en su tiempo al hacerse eco de actitudes netamente humanistas (en *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 203 y 205).

destacar que la ausencia de un determinado modelo cultural no implica que otros modelos no sean igualmente válidos.³⁶ Es decir, el siglo XV español no estaba en la obligación de ser humanista, y menos a la manera italiana. Además no debemos engañarnos, pues el modelo de humanismo italiano no alcanzó tampoco mayor eco en Francia o en Inglaterra.³⁷ El que España, más bien la Corona de Aragón, mantuviese relaciones con Italia, no significa que tuviera que importar necesariamente el esquema cultural italiano. Son muchos los estudiosos que advierten del peligro de juzgar nuestra cultura con patrones extranjeros.³⁸ Hecho, por otra parte, que no sólo ocurre con el humanismo del siglo XV, sino también con el feudalismo y con el renacimiento del siglo XII, por ejemplo. El siglo XV español debe ser visto desde dentro, desde la perspectiva de la propia evolución cultural del país. Desde este punto de vista, y sólo desde él, nos aparece ante los ojos con clara nitidez la extraordinaria labor que llevaron a cabo los hombres de este siglo, como un Mena, un Santillana o un Alonso de Cartagena, por citar sólo a algunos. Y de ello también pueden servir de testimonio las dos obras que hemos analizado, que no son humanistas, pero sí apuntan hacia una nueva dirección. Son, sin lugar a dudas, una muestra certera de esa original mezcla de valores claramente medievales con rasgos modernos que reflejan, como pocas veces en la historia de la cultura, la convivencia de dos mundos y dos épocas que por distintas se suelen considerar irreconciliables. Si entendemos la historia como un proceso y no como un cambio súbito de épocas, podremos comprender mejor esta sabia alternancia de lo antiguo y lo moderno, que si no humanista, no es tampoco signo de retraso cultural.

Concepción SALINAS ESPINOSA

36.- Lotman afirma que existen dos formas de tipología cultural: considerar la propia como la única válida o considerar la existencia de distintos modelos culturales interrelacionados entre sí. *Vid.* su artículo «On the Metalanguage of a Typological Description of Culture», *Semiotica* (The Hague; Mouton), 14, 2 (1975), pp. 97 y 98.

37.- Russell, *op. cit.*, p. 211.

38.- K. Kohut ha insistido en que no se debe enjuiciar el humanismo y la cultura española desde una única perspectiva italianizante. *Vid.* su artículo «El humanismo castellano del siglo XV. Replanteamiento de la problemática», en *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 643. W. Melczer, por su parte, nos advierte del desastre al que puede conducirnos un análisis que soslaye otros modelos de humanismo. *Vid.* su trabajo «Juan de Mal Lara et l'école humaniste de Séville», en A. Redondo (ed.), *Colloque International d'études humanistes. L'humanisme dans les lettres espagnoles*, París, 1979, p. 98.

LAS ELEGÍAS DE JUAN LATINO

Que la elegía clásica latina poseía un *status* sensiblemente indeciso es algo que no se oculta a ningún conocedor de la literatura antigua. De una parte, la ambivalencia de su forma métrica, adecuada tanto para englobar *sententiae* como para entretejer composiciones narrativas más amplias; de otra, la interpretación etimológica de los gramáticos -M. Plocio Sacerdote, M. Victorino, Diomedes-, y por último la variada práctica de los poetas elegíacos, hicieron del género una forma abierta, cómoda, de huida definición¹.

El privilegiado favor que alcanzó el dístico elegíaco entre los poetas neolatinos tampoco contribuyó a esclarecer la situación. En el Renacimiento se vuelve a utilizar este género con la variedad de temas de época clásica, al tiempo que se presentan confusas las fronteras con el epigrama o la epístola en verso. Las posibilidades de indistinción aumentan con el propio método de los humanistas, que tendieron a la mezcla de géneros, especialmente manifiesta en la estética de la Contrarreforma².

-
- 1.- P. Grimal, "Introduction à l'élégie romaine", en *L'élégie romaine. Enracinement. Thèmes. Diffusion. Actes du Colloque International* organisé par la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Mulhouse en mars 1979 sous la direction de A. Thill, Paris, 1980, p. 15.
 - 2.- Cf. sobre ello las interesantes puntualizaciones de J. M. Maestre, "La mezcla de géneros en la literatura renacentista: a propósito de la *Apollinis fabula* del Brocense", en *Actas del Simposio Internacional IV Centenario de la publicación de la Minerva del Broncese. 1587-1987*. Cáceres-Brozás (mayo, 1987), Cáceres, 1989, pp. 184 ss; el autor apoya las sugerencias de J. Fontaine, "Le mélange des genres dans la poésie de Prudence" en *Études sur la poésie latine tardive d'Ausone à Prudence*, Paris, 1980, p. 23.

Ante tal complejidad, resulta plenamente válida la doble vía que plantea A. Michel para esbozar la historia del género: «... Pour y parvenir, pour mettre en lumière la postérité de l'élégie, on doit procéder de deux manières dans la recherche et la description des textes. D'une part, il faut s'efforcer de regrouper ceux qui sont désignés par le terme d'élégie. Mais il peut arriver aussi que d'autres oeuvres, sans être ainsi dénommées, imitent l'élégie dans ses procédés et ses contenus. Nous ne devons négliger aucun des deux points de vue»³. Nosotros nos limitaremos aquí al primer aspecto, apuntando características, en cuanto a temática y formas de expresión, de la producción elegíaca del conocido poeta renacentista granadino, de quien ya nos hemos ocupado en anteriores trabajos⁴. En nuestra descripción nos atenderemos, pues, a las composiciones que aparecen específicamente designadas como elegías, que se encuentran mezcladas en dos volúmenes con epigramas⁵ y otros poemas en distintos metros.

Nuestro autor editó en 1573⁶ un libro de poeas, entre las que hay tres elegías, claramente definidas por el metro -dísticos elegíacos- y por la mención expresa del poeta, englobadas dentro del epígrafe general *De natali Serenissimi Principis Ferdinandi*.

La primera dice así: *Ad Catholicum et inuictissimum Regem Philippum Elegia. Per magistrum Ioannem Latinum*. Localizada en los folios 9 v., 10 y 11, se compone de setenta y ocho versos en dísticos elegíacos:

Primer verso: *Autorem res magna petit, nascique poeta*

Último verso: *Foelix cuncta bene, et prospera, dixit, erunt.*

Los versos 1-12 funcionan a modo de *initium*, donde se resume o anuncia el contenido: exhortación al rey para que permita al poeta cantar las hazañas del Austriada Juan de Austria. A continuación desarrolla y explica ampliamente lo anunciado en el comienzo, insistiendo en las alabanzas al rey, a Juan de Austria; pide no ser discriminado por negro, ya que Cristo no distingue a blancos y negros y, además, la reina legendaria del pueblo de donde el poeta procede, Candace, es también negra. Los datos autobiográficos están repartidos por la pieza, haciendo referencia al lugar de origen, raza y residencia del poeta, desde el *locus proemial* con que introduce su propia persona:

3.- A. Michel, "L'élégie dans la tradition littéraire de Rome jusqu'à nos jours", en *L'élégie romaine...*, p. 283.

4.- J. A. Sánchez Marín-M^a. N. Muñoz Martín, "La Austriada de Juan Latino y Pinciano: Teoría y creación literaria épicas", *Estudios de Filología Latina 1* (1980) 201-216; J. A. Sánchez Marín, *La Austriada de Juan Latino. Introducción, traducción y texto*, Granada, 1981.

5.- Cf. nuestro trabajo "Apuntes sobre los epigramas del humanista granadino Juan Latino" *Florentia Iliberritana*, 1 (1990) 327-331.

6.- *Garnatae, Ex officina Hugonis de Mena*, 1573.

*Aethiopum terris uenit, qui gesta Latinus
Austriadae mira carminis arte canat* (vv. 7-8)

*Quod si nostra tuis facies Rex nigra ministris
Displicet, aethiopum non placet alba uiris.
Illic Auroram, sordet, qui uiserit albus,
Suntque duces nigri, Rex quoque fuscus adest.* (vv. 19-22)

*Quid quod et Austriades exactor gentis iniquae
Garnatae uatem uiderat esse suum* (vv. 31-32).

El poeta es especialmente ardoroso en la defensa de su raza, poniendo en ello no sólo la fuerza de argumentos religiosos y la evocación del elegíaco motivo del *paraclausithyron*, del cual hace Latino una especial adaptación:

*Filius ecclesiae uiues Auguste Philippe,
Si pateant cunctis ad pia uota fores.
Nec rerum est Dominus, qui non admiserit omnes,
Gentem ne excludat Regia forte meam.* (vv. 39-42)

*Si Christus uitae fuscus non despicit autor,
Catholicus uatem respice iure tuum* (vv. 45-46).

Es indudable el valor temático de los términos *uota*, *excludat* y *fores*; éste, además, está destacado en una posición de fin de dístico frecuente en los elegíacos⁷. Utiliza también la agudeza de expresión propia de la forma métrica que emplea: así la que cierra precisamente el exordio como muestra del *ornatus* al servicio de la *beneuolentia*⁸:

*Nam si nobilitant Austriadae bella poetam,
Phoenicem Austriadam, quod niger, ille facit* (vv. 11-12).

El hexámetro contiene un cierto eco properciano⁹, pero más destacable nos parece el virtuosismo que encierra el equívoco del término *Phoenix*. Designa ciertamente al hijo de Agenor que dio su nombre al país de Fenicia y, como tropo, a un africano, con lo cual Latino transfiere festivamente el color de su raza al héroe que celebra; como se sabe, Fénix fue enviado por su padre a rescatar a su

7.- J. P. Boucher, "Le style élégiaque", en *L'élégie romaine...*, p. 209.

8.- Cf. H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Versión española de M. Marín Casero, Madrid, 1975, pp. 50 y 91 s.

9.- PROP. 2, 10, 19 s.: *...uates tua castra canendo magnus ero...* (el poeta se siente dispuesto a celebrar las victorias de Augusto).

hermana Europa, con lo que se agudiza la simbología de la figura; sin embargo, admite también la acepción del fénix, ave fabulosa originaria de Etiopía que renace de sus cenizas, y es símbolo de la inmortalidad. El fénix, de gran tradición clásica y cristiana, fue utilizado ampliamente por la elegía renacentista como término de comparación elogiosa¹⁰. Su simbología era apreciada igualmente en el círculo de poetas de la Academia granadina que floreció una treintena de años después de la publicación de las obras de Juan Latino¹¹. No sólo en este menudo aspecto evidencia la creación latina de nuestro autor recursos que gozaron de favor en la poesía vernácula: la defensa del color negro, que Latino transforma en apología de su raza, es también un tema que tuvo especiales resonancias literarias en el grupo poético granadino antes citado, como muestra de la depreciación o desviación del sistema de la estética clasicista¹².

La agudeza y el juego de oposiciones que encierra el dístico son aprovechados incesantemente para conseguir el apoyo real a la obra magna de Latino, la *Austriada*, que el poeta desea ver publicada: así desde los versos proemiales hasta el final:

*Unicus est uictor, scriptorem quaeritat unum,
Res noua uult uatem Regibus esse nouum* (vv. 3-4).

*Is genibus flexis orat te, inuicte Philippe,
Cantator fratris possit ut esse tui* (vv. 9-10).

*Omnia quae Latio scribit sermone Latinus,
Versibus est ueris, arma ducesque canit.
Regnatura diu maiestas summa Philippi,
Scripta typis cudi haec imperet ipsa nouis.* (vv. 55-58)

Termina elogiando el reciente nacimiento del príncipe Fernando, esperanza del rey, de la monarquía y de todo el orbe cristiano, con promesas y auspicios de un futuro próspero¹³.

El tono de la pieza es predominantemente laudatorio, mediante frecuentes apóstrofes al dedicatario, el rey Felipe (vocativos, segundas personas), uniendo a esto la alabanza de su hermano el

10.- Cf. E. Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, 1969, pp. 152 s. y n. 17.

11.- Cf. J. Lara Garrido, "Los poetas de la Academia granadina. (Notas sobre el grupo de la "Poética Silva")", en *Homenaje al Profesor A. Gallego Morell*, t. II, Granada, 1989, p. 189 (a propósito de un poema de Gutierre Lobo).

12.- Así en el *Romance en alabanza del color negro* de Pedro Rodríguez de Ardiela, una de las personalidades más destacadas del círculo, quien hace referencia expresa a nuestro poeta: "Moreno fue Juan Latino/ gloria del Duque de Sesa/ maestro de tantos buenos/ honra de tantas escuelas"; cf. J. Lara Garrido, *op. cit.*, p. 197, n. 32.

13.- La serie de epigramas que siguen a esta elegía está dedicada también a la conmemoración del nacimiento del príncipe Fernando.

Austriada y de su hijo Fernando, la defensa del poeta y de su obra épica (*res magna, gesta Austriadae, nec leuia, arma ducesque*), cuyo contenido se anticipa, proclamándose a sí mismo como poeta adecuado para cantar tal hazaña. Esta primera pieza tiene, pues, función de *captatio beneuolentiae*, oponiendo la variedad de alabanzas a la unidad de intención. El elemento narrativo está reducido al mínimo en favor de las formas expresivas e impresionistas.

La segunda pieza es presentada así: *Elegia, qua Sanctissimus Pius Quintus ad bellum nauale in perfidos Turcas Philippum Regem incendit. Pius diuina prouidentia Papa Quintus Catholico Philippo Dei gratia Hispaniarum Regi, in Christo Filio carissimo salutem, et sanctam benedictionem uiuens dixit.*

La composición inicia el libro *De Sanctissimo Pii Quinti...rebus et affectibus erga Philippum*. Tras una portadilla y un anagrama papal, su enumeración se extiende desde el folio 26 a 28 v., con ciento cuatro versos:

Primer verso: *Romanae uires, post Christum nostra potestas*

Último verso: *Disiunget nullus, quos iugat ipse Deus.*

Comenzando con una *salutatio* epistolar, expresada en tercera persona, la pieza es una alocución directa del Papa al monarca. En palabras de Pío V, las fuerzas católicas son las únicas capaces de luchar y vencer al enemigo de la fe, el Turco; Felipe II, adalid del catolicismo, ha de formar parte de la coalición contra el infiel. Se presenta la alegoría del buen pastor, las ovejas y el lobo infiel y herético (vv. 5-11, 39-56); Felipe, defensor de la fe, es frecuentemente apostrofado y exhortado con el ejemplo de su padre Carlos y los reyes hispanos:

*Aemula uirtutis genitoris gloria Quinti
Impellit mentem, Nate Filippe, tuam.
Regibus Hispanis innatum est cernere Christum,
Quos pietate sua protinus ille regit (vv. 19-22).*

*Hoc patris similem mirantur nomine gentes,
Haereticis terror solus in orbe uales (vv. 25-26).*

*Officii Sancti cultor tu maximus extas,
Regnum tu purgas ignibus ipse tuum (vv. 29-30).*

Tras invocar el motivo evangélico de la barca de Pedro agitada por la tormenta (versos 65-70), dominan los acentos épicos y militares en la descripción de la violencia turca, la exhortación a la Liga y la enumeración de los estados coaligados. Aludiendo a la actualidad política y religiosa, se invoca un *foedus Fidei* con ayuda divina:

*Nec tu Nate uales solus pugnare, Philippe,
Illo, at si mecum, fortior esse potest,
En res ipsa uocat, rapienda occasio nobis,
Praecincti ad bellum possumus esse simul.
Iunctas Ecclesae dextras, foedusque per actum
Cum Patre, et Nato, Spiritus ipse liget.
En pugnare pares animis, opibusque parati,
Incipe Nate prior, commodus ipse sequar (vv. 79-86).*

Al fin, el Papa propone a Juan de Austria como general de los coaligados, y vaticina su triunfo, terminando con una fórmula sacramental evangélica dirigida a Felipe:

*Sic tuus Austriades regnabit fluctibus unus,
Quem Turcae audaces, gens fera uicta timent.
Regius hic frater foelix tibi sorte creatus
Turcarum cursus comprimet hostis. Age:
Si nos una Fides Christi coniungit in unum,
Disiunget nullus, quos iugat ipse Deus (vv. 99-104).*

El tono exhortatorio de la alocución directa y el desarrollo de la imagen alegórica, un medio de expresión especialmente apreciado por el estilo elegíaco¹⁴, se combinan con la narración descriptiva en tercera persona, apoyada en elementos cristianos e históricos. Los tres procedimientos sirven al motivo principal de la defensa de la fe y culminan en la evocación del personaje central de la esperada victoria, el Austriada.

La tercera pieza que nos interesa de este volumen está elaborada con motivo *De obitu Sanctissimi Pii Quinti Romanae Ecclesiae Pontificis elegia, per magistrum Ioannem Latinum Garnatae adolescentiae moderatorem, ubi omnes fere habitantium Romae affectus exacte describuntur*.

Primer verso: *Christicolae maerentes reges, dominique potentes*

Último verso: *Pastorique bono iusta corona data est.*

Ocupa los folios 38 a 43 v., con doscientos dieciseis versos, siendo una de las composiciones más extensas del volumen. Es la única más específicamente funeraria, obituaría. En su título, además de aparecer la referencia, habitual en las portadas y en otras piezas, a la dedicación del poeta (*Garnatae*

14.- Cf. J. P. Boucher, "Le style élégiaque"..., p. 210.

adolescentiae moderatorem), se mencionan dos rasgos genéricos típicos: los sentimientos *-affectus-* y la narración *-describuntur-*¹⁵. Siendo la elegía funeral muy representativa de la producción lírica renacentista, como muestra de la acción del medio social e histórico en la poesía, aquélla se define fundamentalmente como una pieza de circunstancias, de carácter público o heroico, dedicada a personajes reales, cortesanos o magnates religiosos, invadida de tópicos y recursos retóricos, con elementos bastante fijos en su esquema de desarrollo¹⁶. En este marco, la composición de Juan Latino se caracteriza por una comedida lamentación, teniendo en cuenta la personalidad del difunto; un panegírico elocuente en el que la hipérbole se explica por el celo religioso, y una consolación de tintes plenamente renacentistas.

Comienza la elegía, en efecto, con la narración de la tristeza y llanto de toda la cristiandad, minuciosamente descritos, por la muerte del Papa; no hubo prodigios supersticiosos propios de paganos:

*Quodque magis ciues mouit, non signa, nec astra
 Visa, nec e coelo fulgura missa loue.
 Terruit aut gentes ferali carmine bubo,
 Latraruntue canes ad monumenta ducum:
 Nec uox audita est per lucos maesta silentes,
 Ardere aut uisus forte cometa polis.
 Non Sol (ut solitus) miseratus funera regum,
 Obscurus nitidum texit ab orbe caput.
 Aureus at ridens clarissima lumina Romae,
 Lucentem et Lunam frater Apollo tulit (vv. 17-26),*

sino que un sol brillante y una grata noche anunciaron que Pío V había llegado a la mansión divina: mediante una sencilla manifestación astrológica, la subjetivación de la naturaleza se configura según registro cristiano.

La bien articulada narración da paso, sin embargo, a diferentes apóstrofes, presentes por otra parte en todas las elegías de Latino, que, muy regularmente distribuidos, prestan movimiento dramático al enunciado: apóstrofes a Dios, a Roma, al Papa muerto, a Cristo. La inquietud por la elección de un nuevo Papa da paso a la afirmación de la primacía de Roma frente a los enemigos de la fe, protestantismo y turcos:

15.- B. de Céspedes, *De arte poetica*, II, cap. 17, 11 ss. (Edición de N. Marín, Madrid, 1966, p. 216); A. López Pinziano, *Philosophia Antigua Poetica*, III, pp. 245 s., ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, 1953.

16.- E. Camacho Guizado, *op. cit.*, pp. 126 ss.

*Roma caput mundi quondam, lux clara refulsit,
Ut caput Ecclesae coelitus ipsa petas.
Ardet enim mundus, sectis positusque malignis,
Fallat ut incautos peruigil arte uiros.
Noctes, atque dies discurrit uertere mentes
Mens mala, sollicitant inscia corda lupi.
Nunc ouibus similes, speciosi, et pelle decori,
Raptores pecoris dogmata foeda docent. (vv. 49-56)*

De nuevo el Papa propone a Juan de Austria como general de las fuerzas coaligadas:

*Santificet mentes, surgatque Vicarius idem,
Inceptis grauibus qui uelit esse caput.
Ut Venetus pergat Romanus, classe Philippus
Catholica in Turcas currat, et Austriades. (vv. 71-74)*

El extenso elogio de Pío V es múltiple y variado (versos 89-174), en ocasiones desbordante en efectos retóricos, como el habitual motivo del *ubi sunt*:

*Sanctus ubi Ecclesae dux? nunc ubi nauita, rector,
Oratorque Dei, pastor ubique gregis?
Officii Sancti quis tutor? et hostibus arma
Intulit? et docuit fidus amare Fidem?
Haereticos quis lege lupos? gentemque malignam
Combussit flammis? terruit ore duces? (vv. 127-132)*

Al igual que la vida, gracias a sus virtudes y hechos, la muerte del Papa se ve también positiva:

*Mortalis uiuens uixit uicturus in aeuum,
Pro uita uitam uiuit ad astra nouam.
Aurea uita seni, mores, sapientia, uirtus,
Prudens ut serpens, mente columba fuit. (vv. 99-102)*

La evocación del juicio final y de la resurrección (versos 177-202) es de esperar que aparezca con cierta extensión en este contexto, como elemento de consolación cristiana.

Cinco elegías se encuentran en el segundo libro de poesías que editó Juan Latino en el año 1576¹⁷, dentro de un epígrafe más general, «*Catholicis Regibus. Epitaphia*», que contiene otras composiciones poéticas. El poema más importante del volumen es el dedicado al traslado de los cuerpos reales, desde la Capilla Real de la Catedral de Granada al Monasterio del Escorial. Las cinco hacen referencia a este

17.- *Garnatae. Ex officina Hugonis de Mena, 1576.*

mismo tema, aunque lo tratan de diferente manera, y en todas ellas está patente la continuada alabanza al rey y a la monarquía por él representada, a través de personajes reales alejados en el tiempo, como los Reyes Católicos, la reina Juana, su hijo Carlos V, las princesas y, sobre todo, el príncipe Fernando. Es también un hilo conductor de todo el volumen la alabanza a las dotes poéticas del propio autor quien, cantando las hazañas del rey y de la monarquía española, conseguirá fama imperecedera con la publicación de sus obras.

La primera está dirigida *Ad Excellentissimum et Inuictissimum D.D. Gonsalum Ferdinandum a Corduba Suessae Ducem catholicae Maiestatis Philippi a consiliis, et status regni*, y reza así: *Elegans descriptio rerum tum Garnatae expostulatio de regalium corporum translatione hac elegia continetur.*

Primer verso: *Hesperia antiqua qui Hispanas uexit ad arces*

Último verso: *Carminibus uiues dictus et ipse meis.*

A través de los trescientos cincuenta y dos versos, en los folios 25 v. a 32, se dirige el poeta al nieto del Gran Capitán, de igual nombre que éste, Gonzalo Fernández de Córdoba, su antiguo dueño, exhortándole a escuchar la narración del traslado de los cuerpos reales, que se realiza desde Granada por orden del rey, y que sucede en «un día alegre» (*nobis orta iucunda dies*) de la navidad del año 1573:

*Audiat ipse nepos memoranda et iusta Philippi,
Gaudeat armipotens dux pietate sua (vv. 5-6)*

*Septaginta addas quincennis mille peractis,
Tres iunges annos, si numerare uelis (vv. 13-14)*

*Garnata in templo multos seruauerat annos
Deposita haec regum corpora catholicum (vv. 19-20).*

Sigue la narración del traslado de los cuerpos reales en solemne procesión, con acompañamiento devoto y religioso de la muchedumbre, y tristeza de las personalidades que los conducen a hombros:

*Matres, atque uiri, pueri, castaeque puellae,
Mirantur cuncti regia quaeque geri (vv. 53-54).*

*Et tuba tunc clangens equitum reuocare cateruas,
et peditum turmas monstrat adire uias.
Quadrupedante sonu campos quatit ungula latos,
Agmine dum longo regia turba uenit (vv. 93-96).*

A la salida de la ciudad, aparece la figura de una matrona personificando a Granada que, llorosa, se lamenta de no seguir siendo la guardiana de los cuerpos reales como hasta ahora¹⁸:

*Cum subito canos laniata in uertice crines,
Tunc Matrona potens pergere uisa mihi.
Praesidis incedens uultum conuertit, et urbem
In se, pontifices, agmina sancta mouet (vv. 99-102).*

*Quae gentes, quae regna rego Garnata, Philippe,
Exhausta in Mauros perfida bella mihi,
Corpora quae custos regum seruare solebam
Relliquias, patrum non sinis esse tuum (vv. 105-108),*

a pesar de su inmutable fidelidad a la monarquía católica, desde que fue reconquistada por Fernando e Isabel:

*Quid feci infelix? in te quae foedera iunxi?
Haereticis unquam num sociata fui?
Non ego cum Mauris tunc Christi excindere nomen
Impia iuravi, heu bella cruenta tuli
Postquam catholici Fernandus, et illa uirago
Me Isabel Christo reddidit ipsa Deo,
Semper fida fui Carolo, Regique Philippo,
Quae in coelis uiuis, fida Ioanna tibi (vv. 109-116).*

Recuerda a Felipe que fue concebido en Granada:

*Induperatricem grauidam gestasse Philippum
Illiberi scimus, (ne tua despicias)
Principium uitae Garnata ex urbe tulisti,
Hoc hominem coelum te dedit esse suum (vv. 153-156).*

Granada acumula quejumbrosos reproches (:*expostulatio = quaerimoniae*), lamentándose del traslado y, resignada al fin, concluye pidiendo al rey que no olvide a la ciudad que le es y permanecerá fiel:

*Garnataeque tuae faueas Rex inclyte gestis
Et uiuas nostris semper in orbe memor (vv. 337-8),*

y desea vivamente la continuidad de la monarquía a través de su hijo el príncipe Fernando:

18.- La personificación de Granada en figura de matrona gozosa o doliente es un recurso frecuente en la producción lírica de Juan Latino.

*Viue, uale, regna, serues tua regna Philippe,
Fernandus princeps uiuat et ipse diu* (vv. 339-340).

Por último el poeta se refiere a sí mismo, que gracias al Duque de Sesá adquirió todos los conocimientos literarios que le permiten cantar a Felipe:

*Litterulas didicit tecum nutritus in aula has,
Reddit, quas docuit tunc tua larga manus.
Soluisti precium sumum, dum fama Philippi,
Carminibus uiues dictus et ipse meis* (vv. 349-352).

El título de la segunda es el siguiente: *Ad eundem Ducem Elegia, in qua, quomodo, illustrissimus, atque admodum Reuerendus praeses, et militiae praefectus D.D. Petrus a Deza regis mandatum in translatione regalium corporum exacte peregerit describitur*. Juan Latino desarrolla su contenido en sesenta y cuatro versos, folios 32 y 33.

Primer verso: *Ut uideas tumulosque tuos, celsasque columnas*

Último verso: *Carmina, quae reges surgere posse canunt*.

A pesar de que esta pieza es relativamente corta, si la comparamos con las anteriores, el comienzo es sin embargo bastante extenso, ya que ocupa los diez primeros versos en los que, dirigiéndose otra vez a Gonzalo Fernández de Córdoba, le anima a conocer su contenido:

*Ut uideas tumulosque tuos, celsasque columnas,
Funera sic regem ducere facta tibi* (vv. 1-2)

El poeta escribe la composición por encargo de Pedro de Deza, quien a su vez cumplió con exactitud las órdenes de Felipe: la organización jerárquica de la procesión y del traslado:

*Scripsimus hoc iussu, mandato et praesidis ipsi
Catholicis carmen regibus in tumulis
Qui parens dictis moderantis regna Philippi,
Viribus ille suis regia cuncta facit* (vv. 11-14).

Cierra la narración insistiendo en que Pedro de Deza le encargó describir estos hechos, como en el caso de los epigramas:

*Non aliter fecit uates epigrammata iussus,
(Catholica ut praeses iusserat esse) sua.
Hinc petit ista typis excudi digna, sepultos,
Carmina quae reges surgere posse canunt* (vv. 61-64).

En los folios 33 v. a 35, el autor nos ofrece la tercera elegía, con setenta y cuatro versos: *Ad illustrem Dominum Antonium Gratianum Philippo Dei gratia Hispaniarum Regi a secretis aptissimum, Graecis, ac Latinis litteris praeditum, et artium liberalium peritissimum, per Magistrum Ioannem Latinum Elegia.*

Primer verso: *Ecce iterum munus per te, regisque fauorem*

Último verso: *Tempora, qui meritis praemia digna dabunt.*

Juan Latino se dirige a Antonio Graciano Alderete, Secretario Real, pidiéndole ayuda y agradeciéndole un nuevo favor:

*Ecce iterum munus per te, regisque fauorem,
Antoni, grandem iure Latinus amat.
Auxilium des ipse uolens, famaque poetae,
Prospera contingent omnia si tuleris (vv. 1-4);*

gracias a él, hombre muy versado en letras latinas y griegas, y conecedor de las artes liberales, publicará sus obras:

*Fecisti officium generis, qui nostra Philippo
Carmina dum laudas, nobiliora facis.
Per te principibus placuerunt nostra uiritim,
Per te excusa typis Regia suspiciet.
Quid quod grata tuo celebrantur scripta fauore,
Carminibus nostris inuida turba fauet (vv. 21-26).*

El poeta agradece ingeniosamente el mecenazgo de su protector:

*Qui nostros animi clara uirtute libellos
Fecisti illustres, gratia an ista mea est?
Haec tua sunt, doctos solitus celebrare poetas,
Antoni officiis clarior esse potest (vv. 29-32)*

*Si extendis nomen gratum per dona poetis,
Gratia an, Antoni, non tibi grata feret?
Viuas ipse Deo, uiuat tibi longa Philippus,
Tempora, qui meritis praemia digna dabunt (vv. 71-74).*

La cuarta es una *Elegia ubi Viator interrogat, genius bonus Reginae respondet, in qua humanae uitae status iam inde ab orbe condito usque ad Saluatoris Christi foelicissimam natiuitatem, passionem, resurrectionem, et admirabilem in coelos ascensionem, et tandem uniuersalis carnis resurrectio, et iudicii dies Catholice describitur.* Es de una extensión considerable, con doscientos ocho versos, folios 46 v. a 50 v.

Primer verso: *Funera quis referet, memoranda atque ossa roganti*

Último verso: *Sit coniuncta Deo gloria uestra. Vale.*

Se inicia la composición preguntándose un caminante quién narrará los funerales y qué genio hay encerrado en la gran urna:

Funera quis referet, memoranda atque ossa roganti,

Lactos et cineres qui posuere cadis?

Quis Genius grandi uiuit conclusus in urna?

Mira haec Maiestas esse uidetur, age? (vv. 1-4).

Al responder la reina Juana, se produce un diálogo en torno a la muerte, que alcanza incluso a los reyes y poderosos, recogiendo así el tópico consolatorio de raigambre medieval:

R. Tangere mors reges? nos quoque dira rapit.

Praecipitat celsas turres, humilesque tabernas (vv. 32-33);

mediante un vivo diálogo, a modo de catecismo, que combina alusiones a la vida ultraterrena, reflexiones bíblicas sobre la muerte y su necesidad desde el pecado original, sobre la redención y la resurrección, con el elogio de los Reyes Católicos y de la reina Juana, el espíritu de ésta va ilustrando al caminante en las verdades de la fe:

V. Quis prior agressus diuinam temnere legem?

R. Decepit mulier coniugis his animum.

Non moriemur, ait, coniux decepta marito,

Arrisitque dolis dulcibus illa uiro (vv. 119-122).

V. Iam doctis narras, nunc ea diua peto.

Quis sic ille Deo uana spe lusit amicos?

R. Serpens, est uobis auctor in orbe mali

V. Non dedit ille Deo poenas ambobus iniquus?

R. Contriuit mulier uirgo Maria caput (vv. 132-136).

Finalmente el caminante intercede por la familia real y el espíritu de la reina le exhorta a continuar en la fe.

La última pieza de esta serie, *Elegia, ubi regalis translatio Catholica depingitur, et beneficii memoria Philippo accepta ciuibus referuntur, et Garnata Reginae aduentum gratulatur*, en sus cincuenta versos, folios 51 y 52, hace una exposición del tema insistentemente tratado en las anteriores de este volumen, si bien centrándose en la reina Juana; en su féretro debía figurar grabada esta composición.

Primer verso: *Expectata redit lustris labentibus aetas*

Último verso: *Spiritus et sanctus, tum pater una quies.*

Comienza con la acogida que tributa Granada a los restos mortales de la reina llegados de Tordesillas:

*Tecum mens omnis fuerat, pia pectora, ciues
Syllana et turris clauserat ipsa meos.
Garnata haec quondam uiuam uidisse uolebat,
Nunc uiuae in caelo regia et ossa colit (vv. 5-8).*

*Ecce tibi occurrunt uenerantes corpus, et ossa
Regali in tumulo deposuere tua (vv. 17-18)*

*Quodque Ioanna meis uideo succedere templis,
Regale et corpus condier in tumulis (vv. 21-22).*

Enumera los restos mortales de los reyes y personajes reales que no están ya en Granada:

*Fugit me Isabel princepsque Maria reliquit,
Cesserunt dictis summe Philippe tuis
Et fratres abiere duo mea sola uoluptas,
Relliquiae, et cineres, mundaque corda Deo (vv. 23-26),*

ciudad que, de nuevo personificada, se dirige al rey Felipe con la petición de conservar los cuerpos de los Reyes Católicos, y celebrando su decisión de juntar los túmulos de todos los reyes españoles:

*Unum summe dabis (merui Garnata) Philippe,
Catholica ut perstent corpora iuncta duo (vv. 37-38).*

*Famaque nostra simul surget uulgata per orbem,
Quodque Philippe tuo nomine iungit auos (vv. 45-46).*

Tras esta descripción, que ha pretendido sobre todo ilustrar aspectos temáticos de la específica producción elegíaca de Juan Latino, intentaremos deducir algunas observaciones válidas en orden al conocimiento de dicho género en el marco político y cultural de la época.

La segunda mitad del siglo XVI, como sabemos por diferentes trabajos, en especial de J.F. Alcina Rovira para la poesía neolatina en España¹⁹, conoce una creación más autónoma frente a los

19. J. F. Alcina Rovira, "Tencances el caractéristiques de la poésie hispano-latine de la Renaissance", en A. Redondo, ed., *L'Humanisme dans les lettres espagnoles (XIXe. Colloque International d'Études humanistes, Tours 5-17 juillet 1976)*, Paris, 1979, p. 138.

modelos impuestos por el humanismo italiano, una creación con mayor conciencia tanto de su quehacer artístico como de su implicación en la realidad histórica contemporánea. Aunque prosigue la vinculación escolar de la poesía al servicio de la enseñanza -y observamos que es muy fuerte en Juan Latino, como prueban las composiciones menores que dedica y recibe de sus alumnos, la alusión a su tarea de profesor, etc.-, subsiste en la teoría y en la práctica poéticas la concepción de la responsabilidad social y literaria del poeta. Ello tiene en Latino dos manifestaciones de distinta naturaleza. De una parte, cultiva una poesía de circunstancias, que responde al entorno de una Granada tardíamente reconquistada, con un fuerte ardor en la defensa de la fe, que ve en herejes y turcos su peor enemigo (*lupi*), que ha sido ciudad imperial -por eso el recuerdo constante de Carlos V- y quiere seguir relacionada con la corte: de aquí la constante demanda de protección del monarca y de los grandes señores, aspiración común de los poetas auléticos renacentistas en toda Europa, más acentuada aún en las zonas periféricas a la corte real.

Por otro lado, si Latino es poeta de la gloria y entona la alabanza de los señores poderosos al servicio de una idea imperial y de la fidelidad a la monarquía católica, también lo es de su propia gloria literaria, y afirma su voluntad artística utilizando el medio de la elegía para los fines de una expresión personal, un medio enraizado en la tradición clásica pero también abierto a su propia época. En este sentido, intensifica los rasgos de la elegía renacentista introduciendo elementos que se desarrollarán ampliamente en el siglo XVII. La inspiración patriótica y religiosa presente en Tibulo, Propertio y Ovidio se fortalece en esta poesía por imperativo del medio social y de la propia individualidad del poeta, más necesitado de mecenazgo por su calidad de antiguo esclavo y negro. Las referencias personales autobiográficas son también abundantes en estas piezas, concentrándose sobre todo en la autoalabanza del poeta que solicita el favor para su obra.

Un aspecto llamativo es la ausencia del tema amoroso en la producción que examinamos. La elegía, capaz de expresar entre los neolatinos no sólo la tristeza, los duelos y las quejas, sino los sentimientos personales más diversos, fue frecuentemente vehículo del lirismo amoroso, primero en Italia y después en el resto de Europa (Juan Segundo, Conrad Celtis, Lotichius, Jean Dousa padre, Muret, Buchanan, etc.). Aunque España a mediados del siglo XVI se sumó a esta tradición con la producción erótica de Juan de Verzosa, Hernán Ruiz de Villegas y Francisco Pacheco²⁰, estos poetas permanecieron prácticamente aislados -ni siquiera vieron publicada su obra en el siglo XVI²¹-, ya que la producción del último cuarto de siglo apenas registra el tema amoroso. El mismo Alcina ha expuesto ciertas razones que podrían justificar este panorama. Pero es de observar que el fenómeno no es

20. J. F. Alcina Rovira, "Humanismo y Petrarquismo", en *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España. Actas de la III Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, 1983, pp. 149 ss.

21. J. F. Alcina Rovira, "Tendances...", p. 143.

exclusivo de España²², sino que tiene que ver con la evolución interna de la propia producción poética neolatina, que alcanza un tono más calmado, menos audaz y fantasioso, con menor abundancia de talentos originales y mayor culto a la elegancia y superficialidad, con el predominio de géneros como la épica y la poesía didáctica. También guarda relación con las circunstancias políticas y religiosas externas, como es el predominio de Roma y del espíritu de la Contrarreforma en la Europa no reformada: la fe tridentina se impuso al humanismo laico²³.

Han de tenerse en cuenta además las circunstancias históricas y personales de Juan Latino, no sólo por el ambiente general, ya aludido, de la Granada renacentista, propensa a privilegiar el fervor religioso y el celo militar en defensa de la fe; aunque casado con una mujer hermosa y de noble familia, al igual que Hernán Ruiz de Villegas, Juan Latino, por su carácter de profesor de latinidad, no debió sentirse inclinado a la exteriorización de sentimientos más subjetivos y menos «edificantes», prefiriendo la elegía heroica a la privada o íntima.

Se evidencian, sin embargo, en nuestro autor otros rasgos plenamente renacentistas, así como ciertos indicios del período posterior. El predominio del tono oficial, laudatorio y celebrativo de las piezas arranca de impulsos concretos de la elegía romana y enlaza con la teoría poética contemporánea²⁴. También la disposición cuidada, en colecciones u obras de poesías varias, de piezas selectas de acuerdo con un concepto temático y estructural propio es un rasgo característico de los poetas renacentistas²⁵; las elegías de Juan Latino han sido distribuidas por el autor en dos volúmenes que giran

22. Cf. P. van Tieghem, *La littérature latine de la Renaissance. Étude d'histoire littéraire européenne*, Genève, 1944, p. 17.

23. En Francia, Italia, Países Bajos y Alemania el lirismo de amor retrocede, en parte por el avance de las lenguas vernáculas, en parte por el nuevo espíritu religioso. Una referencia posible encontraríamos en la poesía alemana renacentista: Celtis que, a comienzos del siglo XVI, refleja gran influencia de los italianos, tienen abundante producción amorosa entre sus poemas elegíacos; en Lotichius, uno de los más relevantes poetas elegíacos neolatinos, que escribe a mitad de siglo, sólo cinco de sus treinta y tres elegías pueden considerarse plenamente amorosas -cf. W. Ludwig, "Petrus Lotichius Secundus and the Roman elegists: prolegomena to a study of neo-latin elegy", en *Classical Influences on European Culture A. D. 1500-1700. Proceedings of an International Conference...* Cambridge abril 1974. Edited by R. R. Bolgar, Cambridge, 1976, pp. 182 ss.

24. Sobre la relación entre elegía y épica, ambas pertenecientes al género mixto, trata F. Robortello en su tratado *De elegia*, según B. Weimberg, *A History of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1961, t. I, p. 403. Sobre el carácter celebrativo de la elegía, véase J. Caesar Scaliger, *Poetices Libri Septem*. Faksimile-Neudruck des Ausgabe Leipzig von Lyon 1561 mit einer Einleitung von A. Buck. Stuttgart, 1987, p. 169; igualmente en López Pinziano, *op. cit.*, p. 245 (aunque exclusivamente referido a la poesía amorosa). En cuanto a la praxis española, cf., entre otros, E.T. Sánchez, "La lírica latina" en el siglo de oro español (1500-1700)", *Estudios Clásicos* 3 (1956) 287 ss.

25. W. Ludwig, *op. cit.*, p. 182 n.

en torno a sendas unidades temáticas: en el primero, de 1573, donde figura su magna obra, la *Austriada*, todo se subordina a la aceptación real del poeta como cantor de la batalla de Lepanto, mediante la alabanza del rey, del héroe central y del príncipe Fernando, como garantía de continuidad de la monarquía española. En el segundo volumen, la poesía funeral en torno al traslado de los cuerpos reales celebra a la monarquía católica y a los magnates cortesanos, al tiempo que permite al poeta manifestar su ortodoxia religiosa y competir con los clásicos en una forma literaria adecuada a su finalidad expresiva. La retorización de los medios expresivos en sí, el virtuosismo, el afán hiperbólico y la complacencia en los juegos de ingenio anuncian desarrollos que se consuman en el siglo siguiente.

José A. SÁNCHEZ MARÍN
M^a. Nieves MUÑOZ MARTÍN
Universidad de Granada

ELEMENTOS MÍTICOS Y PARALELOS ESTRUCTURALES EN LA OBRA ÉPICA *ESPEJO DE PACIENCIA DE SILVESTRE DE BALBOA*

Obra inédita hasta 1927, representa la pieza inicial en la historia de la poesía cubana. El rapto, cautiverio y rescate del obispo de la isla de Cuba, Fray Juan de las Cabezas Altamirano a cargo del capitán Gilberto Girón en el puerto de Manzanillo, con la decidida intervención de los vecinos de Bayamo, supone la trama de los mil doscientos trece versos, que componen, en dos cantos, esta obra épica. La profusión de elementos mitológicos, la delimitación métrica de la octava real, los numerosos paralelos estructurales tomados del Horacio más clásico, hacen de *Espejo de Paciencia*¹ una obra señera en las postrimerías del siglo XVI. Divinidades encontradas, férreos héroes, maravillosos animales, idílicos paisajes, elementos todos de la tradición grecolatina, aparecen aquí con peculiaridades propias de la naturaleza insular, con un color local que hace ver el paisaje de forma distinta. Y en medio de este estruendoso mundo épico, un asunto contemporáneo e histórico ocurrido cuatro años antes a la terminación del poema en 1608. Las convenciones literarias ceden ante la realidad insular; al igual que en Cairasco y en Viana, se advierten hechos insólitos en la descripción del paisaje: nombres poco habituales de ciertos frutos, instrumentos musicales propios del Caribe, una rica y compleja etnia (negros, criollos, españoles, portugueses, franceses, canarios), etc.

1.- S. Balboa, *Espejo de Paciencia*, Islas Canarias, 1988.

El poema aparece precedido de seis sonetos laudatorios escritos por sus contemporáneos, la advertencia al lector y la carta dedicatoria a Altamirano. Los dos cantos llevan a su comienzo un resumen en prosa de la trama: el primer canto narra el rapto y rescate del obispo; el segundo, la venganza que los vecinos de Bayamo ejecutan venciendo y decapitando al capitán francés. La alusión mitológica aparece profusamente en el canto primero quedando reducida sensiblemente en la segunda parte del poema. Visible aflora, sobremanera, en los sonetos que preceden al poema, la chispa renacentista que adopta el núcleo griego y latino como patrón de referencia, una referencia que tiene como escenario el paisaje de dos islas, Gran Canaria y Cuba:

Soneto I (Del Capitán Pedro de Las Torres Cifuentes)²

«Habéis echado el sello a nuestra ciencia
Con tan sublime obra, buen *Silvano*,
Diciendo del Altamirano
El valor, cristiandad y la paciencia [...]»

Soneto II (Del Alférez Cristóbal de La Comba Machado, regidor de esta villa)³

«[...] Baja del alto alcázar de *Helicon*
Donde tu claro ingenio te ha subido
A esta fragilidad nuestra ordinaria:
Y ceñirán tus sienas la corona
Del lauro bello sin sazón cogido,
Que te ofrece tu madre Gran Canaria.»

Soneto IV (De Juan Rodríguez de Sifuentes, regidor de esta villa)⁴

«Las siete fortunadas islas bellas
Donde *Marte* y *Amor* tienen su asiento,
Salen surcando el líquido elemento,
Acompañadas de dos mil estrellas: [...]»

2.- *Op. cit.*, p.29.

3.- *Op. cit.*, p.31.

4.- *Op. cit.*, p.35.

Soneto V (De Antonio Hernández el viejo, natural de Canarias)⁵

«Hermosas *ninfas* que en la fértil Moya,
Donde *Flora* le dio nombre a su estancia,
Gozáis de la frescura y fragancia
Que a tan discretos ánimos apoya;
Aquí donde el amor pesca sin boya
Y nunca sale de ella sin ganancia,
Y pudiera el autor sin arrogancia
Decir por lo pasado, «Aquí fue *Troya*»;
De aquellas verdes hojas que en rehenes
Cogió aquel que de *Dafne* ya carece,
Componiendo guirnalda variada, [...]»

Soneto VI (Del Alférez Lorenzo Laso de la Vega y Cerda)⁶

Dorada isla de Cuba o Fernandina
De cuyas altas cumbres eminentes
Bajan a los arroyos, ríos y fuentes
El acendrado oro y plata fina;
Si el dulce canto y música divina
De aquel que vio las infernales gentes
Las penas suspendió a tan diferentes
Y movió a compasión a *Proserpina*,
Con cuanta más razón, isla dichosa,
Estais vos dando al Orbe admiración
Con este nuevo *Homero* y fértil yedra;
Pues su dulzura os hace más famosa
Que aquella a quien la lira de *Anfión*
Hizo a los muros de ladrillo y piedra.

En la advertencia al lector, Silvestre de Balboa nos informa sobre la intención didáctica, histórica y moral de su obra, dejando caer algún que otro modelo seguido «[...] Fingí, imitando a Horacio, que los dioses marineros vinieron a la nave de Gilberto a favorecer al Obispo, [...]» Esta

5.- *Op. cit.*, p.37.

6.- *Op. cit.*, p.39.

recreación no plantea ningún trastorno estilístico, pues, la originalidad no se siente como problema literario. La épica renacentista construye un todo de acuerdo con unos esquemas de aplicación rígida, que van desde la octava real como métrica establecida hasta la inclusión de situaciones determinadas de antemano en los cánones de la épica (la invocación a las musas, la tempestad, el recuento de los guerreros, la intervención de los dioses, etc.). Sorprende la figura de Horacio⁷, autor que manifiesta su fobia contra la épica y los temas grandilocuentes, reclamando y defendiendo para sí la inspiración y una Musa lírica. Sin embargo, advertimos la *mediocritas aurea* horaciana en la templanza y mesura del obispo, en su fortaleza de espíritu en manos de los franceses, en los objetivos morales del propio Balboa. El paisaje natural con sus diversos elementos, prados, bosques, fuentes, riachuelos, y demás parafernalia, llega a conformar el tópico del «locus amoenus» propio del bucolismo helenístico teocriteo, suavizado en gran medida por Horacio, y que llega a convertirse en una figura convencional y artificiosa del paisaje garcilasiano de flores. La naturaleza insular americana se conjuga con el modelo paisajístico clásico, lo que representa una novedad dentro de la épica renacentista española. Pero quizá el aspecto más significativo de la influencia horaciana en Balboa sea el *lucidus ordo* del poeta de Venusia, es decir, la estructura simétrica y equilibrada de las partes del poema. El comienzo del canto primero no puede ser más ejemplificador. Observemos el paralelismo de la *recusatio* en ambos poemas:

«Canten los unos el terror y espanto
Que causó en Troya el Paladión preñado:
Celebren otros la prisión y el llanto
De Angélica y el Orco enamorado:
Que yo en mis versos solo escribo y canto
La prisión de un Obispo consagrado:[...]»
(canto I, 1-6)

Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen
aut Epheson bimarisve Corinthi
moenia, vel Baccho Thebas vel Apolline Delphos
insignis aut Thessala Tempe;
sunt, quibus unum opus est intactae Palladis urbem
carmine perpetuo celebrare et
undique decerptam fronti praeponere olivam;
(Hor. *Odas* I, 7, 1-7)⁸

7.- Un excelente libro que estudia la producción de Horacio en conjunto es el de E. Fraenkel, *Horace*, Oxford, 1980, reimpresión de la primera edición de 1957. Interesante también es la introducción de V. Cristobal López, *H Horacio: Epodos y Odas*, Madrid, 1985. Dentro de los comentarios el de R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A commentary on Horace: Odes Book II*, Oxford, 1978.

8.- Para todas las citas de Horacio seguimos la edición de S. Borzsák, *Q. Horati Flacci. Opera*, Madrid, 1988 (Leipzig, 1984).

Otro elemento típicamente horaciano es «la paraénesis» o monición sentencial, especie de aviso moral cuya memoria retiene el dístico de numerosas octavas. Esta exhortación puede ser positiva y negativa, y en «Espejo de Paciencia» se constituyen en verdaderos refranes y dichos cargados de fuerte contenido cristiano.

Tu ne quaesieris (scire nefas), quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptaris numeros, ut melius, quidquid erat, pati!
(Hor.*Odas* I,11,1-3)

«[...] sapias, vina liques et spatio brevis
spes longam reseces [...]»
(Hor.*Odas* I,11,6-7)

«[...] carpe diem, quam minimum credula postero[...]»
(Hor.*Odas* I,11,9)

Que tanto es mayor lástima el agravio
Cuanto el paciente principal o sabio.⁹

Que no teme presente ni futuro
El que con su quietud vive seguro.¹⁰

Que un obstinado corazón sin freno
Pocas veces se inclina a lo que es bueno.¹¹

Merezca en mi favor ver lo que obras;
Que el verdadero amor se ve en las obras.¹²

Que el hombre noble y de alta cortesía
Aun de quien no conoce se confía.¹³

9.- S. Balboa, *op. cit.*, p. 44.

10.- *Op. cit.*, p.46.

11.- *Op. cit.*, p.51.

12.- *Op. cit.*, p.52.

13.- *Op. cit.*, p.56.

Que no hay dolor mayor para un discreto
Como deber a ruines sin respeto.¹⁴

Y es muy de acuerdo de la edad madura
No perder ocasión ni coyuntura.¹⁵

Buen tiempo y ocasión es la de ahora;
Que un buen morir cualquier afrenta dora.¹⁶

Que la imaginación, aun en discreto,
Suele a veces causar varios efectos.¹⁷

Saca, y honra antes que el vulgo hable,
A Salvador el negro memorable.¹⁸

Que la alegría tras de suerte amarga
Suele ser habladora y manilarga.¹⁹

La mitología, con toda su carta sobrenatural y maravillosa, se mantiene a lo largo de todo el poema, con especial incidencia en el canto primero. Horacio había utilizado el elemento mítico en una doble vertiente: como argumento del poema y como mero ejemplo del mismo (*exemplum mythologicum*). En Balboa, los dioses clásicos se mezclan con los demonios cristianos; su intervención, unas veces, es directa, y, otras, una mera relación de nombres que, sin especificar, añaden solemnidad al poema:

«Surgen aquestas naos a una playa
Que tiene al Sur, llamada Manzanilla,
Donde *Eufrosina, Erato, Clio* y *Aglaya*
Algún tiempo tuvieron cetro y silla.
Mientras duró este trato dio de *Acaya*
Un mal olor que inficcionó su orilla [...]»²⁰

14.- *Op. cit.*, p.63.

15.- *Op. cit.*, p.67.

16.- *Op. cit.*, p.68.

17.- *Op. cit.*, p.69.

18.- *Op. cit.*, p.76.

19.- *Op. cit.*, p.79.

20.- *Op. cit.*, p.45.

«Era el mes de Abril, cuando ya el prado
Se esmalta con el lirio y con la rosa
Y están *Favonio* y *Flora* en su teatro;
Año de mil y un seis con cero y cuatro.»²¹

«Salía ya *Febo* tras la bella *Aurora*
Dorando los hermosos chapiteles,
Y con dulce soplar *Favonio* y *Flora*,
Daban la vida a rosas y claveles [...]»²²

«Luego por todo el reino de *Neptuno*
La fama publicó caso tan feo;
El cual con *Thetis*, *Palemón*, *Portuno*,
Glauco, *Atamantes*, *Doris* y *Nereo*
y las demás deidades de consumo,
Pherco, *Salacia*, *Brontes* y *Proteo* [...]»²³

«Salieron de los bosques *cuatro diosas*,
Dríadas de valor y fundamento
Que dieron al Pastor grande contento»²⁴

«[...] Sois en el Nuevo Mundo muchos *Martes*»²⁵

«Ni son de aquellos fuertes campeones
Que ocupan de *Belona* el diestro lado»²⁶

Oh, tú divina musa *Calíope*,
Permite, y tú, bella ninfa *Aglaya*,
Que pueda dibujar la pluma mía
De este negro el valor y valentía.²⁷

21.- *Op. cit.*, p.45.

22.- *Op. cit.*, p.47.

23.- *Op. cit.*, p.55.

24.- *Op. cit.*, p.58.

25.- *Op. cit.*, p.63.

26.- *Op. cit.*, p.73.

27.- *Op. cit.*, p.75.

La fauna, aunque teñida de tópicas imágenes, es fantástica e incluso extraña:

«Cual el pastor, después de anochecido,
Habiendo antes juntado su ganado,
Del dulce sueño queda sorprendido
Y da reposo al cuerpo fatigado,
Y llega el *lobo* con furor crecido,
Y hallando aquel aprisco descuidado
En él hace mortal carnicería
Sin que lo sienta hasta que llega el día»²⁸

«Las *focas* y *nereidas* en concierto
Llegaron a la nave de Gilberto»²⁹

«Sálenle a recibir con regocijo
De aquellos montes por allí cercano,
Todos los *semicapros* del cortijo,
Los *sátiros*, los *faunos* y *silvanos*»³⁰

«De arroyos y de ríos a gran prisa
Salen *náyades* puras, cristalinas»³¹

«Luego de los estanques del contorno
Vienen las *lumníades*, tan hermosas
Que casi en el donaire y rico adorno
Pudieran parecer celestes diosas»³²

«*Centauros* y silvestres *sagitarios*
Vienen saltando por el verde llano»³³

28.- *Op. cit.*, p.48.

29.- *Op. cit.*, p.55.

30.- *Op. cit.*, p.58.

31.- *Op. cit.*, p.58.

32.- *Op. cit.*, p.59.

33.- *Op. cit.*, p.59.

«Las hermosas *oréades* dejando
El gobierno de selvas y montañas»³⁴

«Era cosa de ver las *ninfas* bellas
Coronadas de varias aureolas,
Y aquellos *semicapros* junto a ellas
Haciendo diferentes cabriolas.
Danzan con los *centauros* las más bellas,
Y otros de dos en dos cantan a solas;»³⁵

«[...] En esto, cual *leones tras de gamos*»³⁶

La flora, pese a estar imbuída del idílico paisaje clásico, presenta la realidad de los frutos insulares. Así en lugar de uvas y manzanas, encontramos piñas, aguacates, plátanos, mamones, hicotetas, guanábanas, gegiras, caimitos, tunas, siguapas, macaguas, pitajayas, virijí, jaguará, viajacas y guabinas, todos ellos frutos tropicales ausentes de la preceptiva clásica. Por otra parte, la afición por versificar historia queda patente a lo largo de todo el período renacentista. La cercanía histórica de los personajes, la fidelidad a lo verdadero del hecho, la descripción realista de las batallas, plantea serias dudas a la hora de catalogar ciertas obras. «Espejo de Paciencia» no es una excepción. ¿Se trata, pues, de prosa histórica versificada, o bien de auténtica poesía épica? El hecho histórico se produce cuatro años antes a la redacción del poema. Sin embargo, el mito y lo maravilloso encuentran aquí su marco propicio, pese a que el escenario real donde ocurren los sucesos se capta notoriamente. Muchos poemas de asunto americano como «El Marañón» de Diego de Aguilar y «Argentina» de Barco Centenera, contienen un rasgo muy acentuado de toda la épica española: el realismo.

En Balboa se establece una sutil conexión entre la realidad y la fantasía. Como explica Lázaro Santana:³⁷ «Esta sutura es la «naturalidad» con que acontece y se describe eso que podría cifrarse como «segunda realidad» y nunca como una inverosimilitud. Balboa no nos enfrenta a un delirio fantasmagórico- eso son las evocaciones de Ercilla, de Oña y de tantos otros épicos americanos- sino a otra forma de realidad.»

De entre los tópicos o factores comunes más usuales de la épica se advierte que en los combates -y frente a la línea más común en la que ni el héroe anónimo ni la colectividad luchan- son los vecinos de Bayamo quienes, dirigidos por el capitán Gregorio Ramos, entablan la batalla. El propio Recuento de Huestes no es más que el reclutamiento de los isleños hallados en los hatos comarcanos

34.- *Op. cit.*, p.59.

35.- *Op. cit.*, p.60.

36.- *Op. cit.*, p.70.

37.- *Op. cit.*, p.13.

a Yara. Esta revista menciona, en la trama del canto primero, a los veintiséis soldados, que acompañando al capitán francés Gilberto Girón, prenden, caminando de noche al Obispo y al Canónigo Puebla. Por parte del bando que resultará a la postre vencedor se enumeran, en el canto segundo, cada uno de los veinte y cuatro nombres respectivos: Jácome Milanés, Antonio de Tamayo, Gonzalo de Lagos y Mejía, Martín García, Miguel de Herrera (portugués), Gaspar Mejía, Juan Guerra, Gaspar de los Reyes, Baltazar de Lorenzana, Pedro Vergara, Bartolomé Rodríguez (criollo del Bayamo), Luis de Salas, Juan Merchán, Palacios y Medina (canarios), Juan Gómez, Rodrigo Martín (indio gallardo), Melchor Pérez, Diego, Hernando y cuatro etíopes «de color de endrina», entre los que destaca la figura de Salvador, que arremete contra el capitán Gilberto produciéndole la fatal muerte:

«Hízose afuera y le apuntó derecho
Metiéndole la lanza por el pecho»³⁸

«¡Oh, Salvador criollo, negro honrado!
Vuele tu fama y nunca se consuma:
Que en alabanza de tan buen soldado
Es bien que no se cansen lengua y pluma»³⁹

Este «escuadrón cristiano» vengará la afrenta sufrida por Altamirano en una especie de cruzada contra el bando francés tildado de «hereje» y «luterano». La gloriosa hazaña de unos aldeanos cuyo material bélico, compuesto esencialmente de cuchillos, puñales, puntas, espadas y lanzas, se ve enriquecido con todo un variado arsenal: agujadas, alabardas, espingardas, machetes, dardos, cotas milanesas, partesanas, chuzos, broquel barcelonés, herrón, etc.

También sorprende la inclusión en la descripción del guerrero de curiosos elementos como la pluma de gallo en el sombrero de Martín García, las mil plumas de aves peregrinas del de Juan Guerra, o el escudo improvisado con la piel de manatí de Gaspar de los Reyes. Además, es tal la habilidad y destreza de los isleños en el combate que sólo parece uno de los indios de una herida penetrante.

Ni adivinos, ni juegos, ni torneos intercalados en la tregua del fragor de las armas, ni exequias de guerrero alguno, ni episodios colaterales aparecen en el poema. Sí, en cambio, la invocación a las musas y la atmósfera sobrenatural y maravillosa dotada de una mágica musicalidad que se produce con la aparición tanto de divinidades como de fabulosos seres.

«Al son de una templada sinfonía,
Flautas, zampoñas y rabeles ciento»⁴⁰

38.- *Op. cit.*, p.75.

39.- *Op. cit.*, p.75.

40.- *Op. cit.*, p.60.

«Sueñan marugas, albogues, tamboriles,
Tipinaguas y adufes ministriles»⁴¹

Las visiones, los sueños, los presentimientos y los augurios son suplidos por una fuerte carga simbólica de raigambre cristiana que tiene en el honor, la fe y el cumplimiento del deber los pilares básicos de la caracterización de los personajes.

El estilo, fatigoso y cansino, lleno de comparaciones y antítesis, muy prosaico en ocasiones, y cargado de abundantes ripios, se caracteriza por las complejas resonancias de las palabras, palabras que evocan el recuerdo de un mundo, que aunque épico y formalizado, presenta una gran dosis de originalidad.

Si bien M^a Rosa Alonso esgrimía en cierta ocasión que «El mar Atlántico no tuvo la suerte de una voz española que cantara la magnificencia brillante y orquestal de los dioses clásicos, trasplantados del chico Mediterráneo al ancho Océano, y de aquella teoría de nereidas y deidades marinas que, en islas encantadas, mitigaron los cansados trabajos de heroicos nautas»⁴², sin embargo, Silvestre de Balboa supo proyectar en el Nuevo Continente ese mundo clásico visto con el particular reflejo de su «Espejo de Paciencia».

Germán SANTANA HENRÍQUEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

41.- *Op. cit.*, p.60.

42.- Cf. M^a Rosa Alonso, *El poema de Viana. Estudio Histórico literario de un poema épico del siglo XVII*, Madrid, 1952, pp. 257-258.

¿ CLÁUSULAS MÉTRICAS EN LA PROSA HISPANO-LATINA DEL S.XVI ?

Largo y tendido se ha escrito sobre el ritmo de la prosa latina. Ya en los años veinte A.W. De Groot¹ se quejaba de lo difícil que resultaba orientarse entre tantas publicaciones sobre el tema que, decía él, se acrecentaban con rapidez inquietante. Tras esta primera treintena del siglo, en la que las aportaciones fueron, en efecto, muy numerosas, decreció el interés de los filólogos por este aspecto de la prosa, pues la investigación sufrió un cierto agotamiento, motivado en gran medida por la escasez del fruto alcanzado en relación al esfuerzo que se desplegó². Pues bien, entre tal cúmulo bibliográfico son escasísimos los trabajos que se propusieron como meta analizar el ritmo de la prosa latina de los

1.- «La prosé métrique latine: état actuel de nos connaissances», *REL* 3, 1925, p. 190.

2.- Una bibliografía que recoge los trabajos de mayor interés en este terreno puede encontrarse por lo que se refiere a las cláusulas métricas en H. Aili, *The Prose Rhythm of Sallust and Livy*, Stockholm, 1979, pp. 148-151. Desde un punto de vista metodológico resultan de gran interés los trabajos de J. Dangel, *La phrase oratoire chez Tite-Live*, Paris, 1982; «Le mot, support de lecture des clauses cicéroniennes et liviennes», *REL* 62, 1984, pp. 386-415; «Une lecture verbale des clauses latines: essai méthodologique», *IL* 37, 1985, pp. 114-118; así como el compendio de J. Béranger, «Le rôle des clauses dans les discours de Tite-Live», *Hommage à R. Schilling*, Paris, 1983, pp.449-451. Sobre las cláusulas rítmicas vid. G. Lindholm, *Studien zum mittellateinischen Prosarhythmus.Seine Entwicklung und sein Abklingen in der Briefliteratur Italiens*, Stockholm, 1963, pp. 202-204; T. Janson, *Prose Rhythm in Medieval Latin from the 9th to the 13th Century*, Stockholm, 1975, pp.128-131. Sobre el ritmo de la prosa imperial vid. los trabajos de S.M. Oberhelman y R.G. Hall, «A new statistical Analysis of accentual prose rhythms in imperial Latin authors», *CPh* 79, 1984, pp. 114-130; «Meter in accentual clausulae of late imperial Latin prose», *CPh* 80, 1985, pp.214-227; «Rhythmical Clausulae in the *Codex Theodosianus* and the *Leges Novellae ad Theodosianum pertinentes*», *CQ* 35, 1985, pp. 201-214; «Internal Clausulae in late Latin prose as evidence for the displacement of metre by word-stress», *CQ* 36, 1986, pp.508-526; «The history and development of the *cursus mixtus* in Latin Literature», *CQ* 38, 1988, pp. 228-242. Acerca del sentido en el que utilizamos los términos «métrico» y «rítmico», vid. nota 10.

humanistas³, por lo que hemos pensado que podría ofrecer algún interés el presentar aquí nuestra modesta aportación a un dominio, hasta el momento, tan escasamente transitado.

En lo que a nuestros humanistas se refiere, tenemos la suerte de contar con un reciente estudio del profesor J. Luque Moreno consagrado a la prosa de la obra historiográfica de J. Ginés de Sepúlveda⁴. Habida cuenta de que el ámbito cronológico en el que nos moveremos será el mismo que abarca el mencionado trabajo, el s.XVI, bueno será recordar brevemente la conclusión principal a la que en él se llega. Tras el análisis de más de 700 finales de frase del *De rebus gestis Caroli V* del humanista de Pozoblanco y la comparación de las estructuras silábico-accentuales que en ellos aparecen con las de otros prosistas clásicos, renacentistas e incluso contemporáneos, constata el profesor Luque lo siguiente: «Hoy por hoy, habiendo recorrido sólo los primeros pasos de lo que promete ser un largo y nada fácil camino, sólo podemos afirmar que en la prosa del cronista de Carlos V parece vislumbrarse una posible práctica de cláusulas rítmicas y que dicha práctica no se adapta exactamente ni parece ser heredera directa del *cursus*». Llama más adelante la atención sobre la especial predilección del autor por la fórmula *esse videatur* y concluye invitando a la realización de ulteriores trabajos que puedan ir completado con el tiempo la insuficiencia de nuestros actuales conocimientos⁵. En esa línea se inscribe la presente comunicación.

Los textos sobre los que hemos extendido nuestras pesquisas han sido los siguientes: en primer lugar otro opúsculo de Juan Ginés de Sepúlveda, la *Antapologia pro Alberto Pio in Erasmum*⁶ y como obligado contraste dos obras de otros dos autores muy diferentes en cuanto al género que cultivan, el refinamiento de su estilo y sus ideas literarias: la *Paraenesis ad litteras* de Juan Maldonado⁷ y la

-
- 3.- A pesar del largo tiempo transcurrido sigue siendo obligada la referencia a R. Sabbadini, *La scuola e gli studi di Guarino*, Catania, 1896, pp. 74 ss.; O. Kluge, «Die neulateinische Kunstprosa», *Glotta* 23, 1935, pp. 43-47; E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig, 1898 (citamos por la edición italiana de B. Heinemann, con notas de G. Calboli: *La prosa d'arte antica*, Roma, 1986, pp.955-6). Un estudio del ritmo de la prosa epistolar en el periodo de transición entre la baja Edad Media y el Renacimiento se encuentra en G. Lindholm, op. cit.
 - 4.- «¿Cláusulas rítmicas en la prosa de Ginés de Sepúlveda?», *Habis* 14, 1983, pp. 85-105. Hemos de añadir que durante las sesiones del Simposio se presentó el libro de J.M. Maestre, *El Humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios de Latín Renacentista*, Cádiz, 1990, en el que se aborda el estudio de las cláusulas en la *Oratio post reditum* de J.L. Palmireno, pp. 177-184. Remitimos igualmente a las presentes Actas para el trabajo de M.P. Castro Gasalla sobre los finales rítmicos en el *De vita et rebus gestis Iacobi I* de B. Gómez Miedes.
 - 5.- Cf. op. cit. p. 105.
 - 6.- Hemos utilizado el texto de la edición que preparamos de esta obra y que esperamos pueda ver la luz en breve.
 - 7.- Hemos manejado la edición de J. Alcina en E. Asensio, J. Alcina, «*Paraenesis ad litteras*». *Juan Maldonado y el Humanismo español en tiempos de Carlos V*. Madrid, 1980.

*Descriptio belli nautici et expugnatio Lepanti per D. Ioannem de Austria*⁸ de Ambrosio de Morales⁹.

Nuestro trabajo pretende aclarar si es apreciable en estos prosistas la utilización de las cláusulas rítmicas¹⁰ como un procedimiento retórico más con el que sería posible enriquecer el *ornatus* de su prosa.

Como es bien conocido, aunque las cláusulas rítmicas podían presentar diversidad de formas, la que encontramos más representada es el *cursus*, cuyos tres tipos fundamentales fueron éstos:

Cursus planus: ÓÓ / OÓO (p 3p, es decir polisílabo paroxítono + trisílabo paroxítono): *infamare tentarunt*.

Cursus velox: ÓOO / OOÓO (pp 4p, es decir polisílabo proparoxítono + tetrasílabo paroxítono): *doctissimus disputavit*.

Cursus tardus: ÓÓ / OÓOO (p 4pp, es decir polisílabo paroxítono+ tetrasílabo proparoxítono): *maledicta confugere*.

A ellos se unió más adelante el

Cursus dispondaicus: ÓÓ / OOÓO (p 4p, es decir polisílabo paroxítono + tetrasílabo paroxítono): *argumentum declararent*¹¹.

Nuestro estudio no se ceñirá únicamente a estas cuatro fórmulas, pues nos interesa detectar cualquier variante que se produzca en la combinación de las dos palabras que culminan los periodos, aunque sean ajenas al *cursus* estricto. De entre todas las combinaciones posibles entre las dos palabras finales de periodo y sus estructuras silábico-accentuales, hemos analizado las quince que se recogen en

8.- A. de Morales, *La Batalla de Lepanto*, edición del texto latino con introducción y traducción de J. Costas Rodríguez, Madrid, 1987.

9.- «Maldonado se proclama ciceroniano, aunque no de estricta observancia» según E. Asensio, «Ciceronianos contra Erasmistas en España. Dos momentos (1528-1560)» *RLC* 52, 1978, p. 142. «El latín de Ambrosio de Morales, aunque bastante correcto, no alcanza el refinamiento de otros humanistas españoles como Sepúlveda», afirma J. Costas, op. cit. p. 11, que estudia las peculiaridades de su lengua en «El latín renacentista en Ambrosio de Morales», *Helmantica* 32, 1981, pp. 201-213. Sobre las ideas literarias y el uso de la lengua en ambos autores, así como en Sepúlveda, pueden encontrarse observaciones de interés en A. Carrera., *El «problema de la lengua» en el Humanismo Renacentista Español*, Valladolid, 1988, pp. 88 s.

10.- Entendemos por tales una serie de patrones rítmicos que se producen en los finales de frase o de miembros de frase, constituidos por una sucesión determinada de sílabas tónicas y átonas (cf. J. Luque, op. cit. p.86). Denominamos cláusulas métricas a una serie de patrones rítmicos que se producen en los finales de frase o miembros de frase pero que tienen una base cuantitativa, es decir están constituidos por una sucesión determinada de sílabas largas y breves. Utilizamos los términos «rítmico» y «métrico» en el mismo sentido que A.W. de Groot, *La prose métrique des anciens*, Paris, 1926, pp. 1-2.

11.- Para la historia del *cursus* vid. A. Clark, *The cursus in mediaeval and vulgar Latin*, Oxford, 1910; M. Nicolau, *L'origine du «cursus» rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin*, Paris, 1930; G. Lindholm, op. cit.; T. Janson, op. cit.

el cuadro I, las más numerosas. Las restantes (las que presentan un monosílabo final o una palabra de 5 ó más sílabas) quedan recogidas en «otros»¹².

Hemos de aclarar que a la hora de analizar las silabaciones, premisa lógicamente primordial en este tipo de estudios, hemos seguido los criterios adoptados por J. Luque en el referido trabajo¹³, en el que propone una pronunciación cercana a la castellana de la época, cuya principal peculiaridad sería la admisión de pronunciación tautosilábica de los grupos consonante + u + vocal y consonante + i + vocal. Tampoco hemos tenido en cuenta las cláusulas que presentan sinalefa/hiato, con el objeto de evitar silabaciones inseguras.

En lo que se refiere al método utilizado, hemos preferido no tomar en consideración el llamado de «comparación externa», que pretende establecer el valor rítmico de un texto comparando las frecuencias absolutas de sus cláusulas con las que presenta un texto o una serie de textos que se suponen «arrítmicos». Este procedimiento encierra, como han hecho ver sus críticos¹⁴ varios inconvenientes difícilmente soslayables, especialmente el que no exista un texto «neuro» desde el punto de vista rítmico, pues entre varios tipos de texto, sean cuales fueren, son posibles, y de hecho se producen, unos amplios márgenes de variación que dependen de los usos personales del autor, de tendencias en la elección de palabras, construcciones sintácticas etc.

El método estadístico que pondremos en práctica ha sido denominado, por la naturaleza del material utilizado como contraste, el propio del autor analizado, «método de comparación interna». Su base se fundamenta en el contraste entre frecuencia real de un fenómeno (en este caso cualquier cláusula) y su frecuencia probable. El cálculo del número probable se realiza partiendo de un principio estadístico fundamental: la probabilidad de que un número de sucesos inconexos ocurran juntos es el producto de las probabilidades de que ocurran separados¹⁵. Una vez obtenido el número probable, ¿cómo estaremos seguros de si las diferencias entre frecuencia real y probable de cada cláusula se debe al azar, es decir se mueve dentro de los límites de una variación aleatoria, o es significativa, es decir

12.- El valor de los signos utilizados en el cuadro I es el siguiente: 1=palabra monosilábica; 2=palabra bisilábica; 3=palabra trisilábica; 4=palabra tetrasilábica; p=palabra paroxítona; pp=palabra proparoxítona. Así 1 4p indica una cláusula formada por un monosílabo al que sigue una palabra de cuatro sílabas paroxítona; pp 3p una cláusula formada por una palabra proparoxítona a la que sigue otra de tres sílabas paroxítona etc. R=frecuencia real; P=frecuencia probable.

13.- Cf.op. cit. pp.89-90

14.- Cf. M. Nicolau, op. cit. pp.34 ss.; F. Novotny, *Etat actuel des études sur le rythme de la prose latine*, Lwow, 1929, p. 32 (citado por H. Hagendahl, *La prose métrique d'Arnobé*, Göteborg, 1937, p. 20); F. Novotny, «Le problème des clauses dans la prose latine», *REL* 4, 1926, pp. 222 ss.; T. Janson, op. cit. pp. 10 ss.

15.- Cf.T. Janson, op. cit. pp.19 ss. Veamos un caso en detalle, p.e. la cláusula 1 4p en Sepúlveda. Su P (número posible)= frecuencia de 1 x frecuencia de 4p x número de cláusulas. Es decir: 61 : 399 (nº de cláusulas)= 15.2 : 1000= 0.152 (frecuencia de 1).

142 : 399 = 35.5 : 1000 = 0.355 (frecuencia de 4p).

Luego 0.152 x 0.355 x 399 = 21.53 (= 22 por aproximación) que es el número probable. Cf. cuadro I.

consecuencia de una predilección del autor? Recurrirémos para ello a la aplicación de un procedimiento estadístico denominado test X^2 ¹⁶ que se efectúa así:

$$\frac{(\text{frecuencia real-probable})^2}{\text{probable}} = X^2$$

Cuanto más alta sea la cifra obtenida más significativo será el dato, mayor el indicio, en el caso que nos ocupa, de una utilización consciente e intencionada de cláusulas rítmicas, pues mayor será la desviación estadística de los elementos estudiados de la variación normal de frecuencias con que aparecen esos elementos en el corpus analizado.

Tras aplicar este procedimiento a todas las cláusulas, obtenemos el valor total de X^2 . Ahora bien, ¿cómo averiguar si el test X^2 de la muestra, p.e. el 8.2 de Sepúlveda en el cuadro I, tiene un valor alto o bajo, es decir es significativo o no? Recurrirémos entonces a la comparación de X^2 con el llamado «valor crítico», cifra que está en relación directa con los pares analizados¹⁷ y que nos indicará la probabilidad de que una muestra que contenga 15 pares o grados de libertad alcance el valor X^2 que presenta. El valor crítico de 15 pares, el número de grados de libertad que manejaremos en los cuadros I y III, es siempre 25¹⁸.

Una vez explicada someramente la metodología empleada, podemos pasar a analizar los datos del cuadro I. Como puede apreciarse, todos los valores de X^2 (8.2 en Sepúlveda, 18.6+ en Maldonado y 7.8 en Morales) son inferiores al valor crítico, 25, lo que significa que las frecuencias del conjunto de combinaciones son con gran probabilidad aleatorias, no intencionalmente buscadas, ni consecuencia de preferencias o rechazos personales de cada autor. Dicho de otro modo, no hemos detectado la presencia de un sistema de cláusulas rítmicas en los textos analizados¹⁹.

16.- Para los aspectos teórico-prácticos del test X^2 o test de Pearson cf. p.e. N. Downie, R. Heath, *Métodos estadísticos aplicados*, Madrid, 1975, pp.212-231; A. Gregory, J. Hartley, D. Lewis, *Estadística básica*, Madrid, 1973, pp. 111 ss. y 191; H. Cramer, *Elementos de la teoría de probabilidades y aplicaciones*, Madrid, 1966, pp. 131 ss. y 303; J. Bass, *Elementos de cálculo de probabilidades*, Barcelona, 1970, pp. 85 ss, 190 ss. y 219. Para la aplicación del test X^2 al estudio de las cláusulas rítmicas cf. T. Janson, op. cit. *passim*.

17.- Grados de libertad en el lenguaje estadístico.

18.- Los valores críticos de X^2 están precalculados y pueden encontrarse en las páginas de los manuales de estadística antes citados. Su número es más alto cuantos más grados de libertad se incluyan en el modelo a estudiar. El grado de aleatoriedad elegido para el valor crítico es el mismo que utiliza T. Janson, un 5% ó 0.05. Cf. T. Janson, op. cit. p. 21.

19.- Cuanto más se acerca la frecuencia probable a la unidad, menos fiable resulta el valor consiguiente de X^2 . De ahí que cuando esto sucede dicho valor deba corregirse mediante la llamada *corrección de Yates*: $(R-P) - 0.5$: P, que en algún caso hemos aplicado con el valor -1.5 (vid. cuadros I, III y IV), dada la escasísima frecuencia probable de algunas combinaciones, p.e. 1 3pp o 1 2 en Ambrosio de Morales. No hemos aplicado esta corrección cuando la frecuencia probable es 5 ó >5. A veces, no obstante, es apreciable en algunos de estos casos un valor elevado de X^2 (p.e. el de la cláusula 1 2 en Maldonado), de ahí que digamos que el valor total de X^2 está por esta circunstancia sobreestimado (se indica con +). Cf. N. Downie, R. Heath, op. cit. p. 218.

Para poder apreciar mejor las diferencias entre textos rítmicos y no rítmicos hemos extraído del cuadro I los datos de los cuatro tipos fundamentales de *cursus* y los hemos confrontado con los de un prosista mozárabe que si recurre al *cursus*, Álvaro de Córdoba²⁰. Puede observarse en el cuadro II que el valor de X^2 en este autor (63.3) es notablemente superior al valor crítico (7.8), apareciendo claramente favorecidos en su prosa los *cursus planus, velox y tardus* y rechazado el *dispondaicus*.

Llama también poderosamente la atención el que los porcentajes globales absolutos de frecuencia de los cuatro tipos de *cursus* sean muy similares en los cuatro autores, cuando acabamos de encontrar significativos indicios de que la prosa de uno de ellos (Álvaro) es rítmica y la de los otros tres no, lo que parece significar que el método de comparación simple o externa de porcentajes no es excesivamente fiable para nuestro propósito.

Visto el resultado negativo de nuestro intento y al revisar los presupuestos metodológicos sobre los que hemos basado nuestra indagación, hemos encontrado uno que al menos podría ponerse en duda, pues se trata más de un postulado que de un hecho constatado. Nos referimos al tipo de silabación «contemporánea» tenido en cuenta. Para poder despejar la duda de hasta qué punto ha condicionado este presupuesto nuestra investigación, hemos analizado de nuevo todos los finales de periodo de las tres obras antes mencionadas de Sepúlveda, Maldonado y Morales ateniéndonos a la silabación clásica y recogido los nuevos resultados en el cuadro III. Puede apreciarse en él que si bien la distribución de cada uno de los tipos es bastante diferente (aumentan con la silabación clásica los esquemas con segundo elemento 4pp, 3pp y 2, y disminuyen los terminados en 4p y 3p) el resultado fundamental que pretendíamos contrastar no varía, pues en ningún caso X^2 es superior al valor crítico²¹.

Para mayor claridad hemos incorporado a este cuadro III los resultados del análisis realizado sobre 500 finales de periodo de las *Epistulae ad Atticum* ciceronianas²² que, como era de esperar, arrojan un X^2 negativo. Parece, pues, confirmada con cierta nitidez la ausencia de un sistema de cláusulas rítmicas en los textos de los tres prosistas analizados.

Llegados a este punto y dado el resultado negativo de las indagaciones efectuadas, no estará de más volver sobre los pasos andados y considerar si imprimimos un nuevo giro a nuestra investigación. La dirección a seguir nos viene sugerida por una reflexión del profesor Luque que, a nuestro juicio, plantea claramente el dilema: «El problema entonces se plantea en unos términos de difícil solución: tales fórmulas rítmicas de la prosa humanística, ¿remontan directamente a estas cláusulas de los autores clásicos o son también, en cierto modo, herencia de aquél *cursus* medieval?»²³. Respondida de forma negativa la segunda hipótesis, nos queda por verificar la primera, que sería posible formular así: ¿No podría haber sucedido que algunos de estos autores, imbuidos del ritmo de la prosa ciceroniana y conocedores de los escritos teóricos del arpinate sobre la prosa *numerosa*, hubiesen buscado ornar

20.- Hemos tomado los datos de Álvaro de T. Janson, op. cit. p. 118 y los hemos completado en lo que al cálculo de la frecuencia probable se refiere.

21.- Apréciase, no obstante, que el valor de X^2 en la obra de Maldonado, se utilice un tipo de silabación u otro, es el que más se acerca al valor crítico, aunque sin superarlo en ningún caso.

22.- Hemos tomado los datos de T. Janson, op. cit. p. 20.

23.- Cf. op. cit. p.89.

sus composiciones no recurriendo ya al vetusto *cursus* medieval, que había ido cayendo progresivamente en desuso²⁴, sino poniendo sus ojos en las cláusulas métricas de la prosa clásica? ¿No estaban componiendo acaso al mismo tiempo nuestros humanistas, con gran soltura por cierto, versos latinos al modo de Catulo, Virgilio u Ovidio? ¿Por qué no habrían de imitar, al menos los más ciceronianos de entre ellos, el ritmo de su prosa recreando las oposiciones cuantitativas? ¿No nos es conocida, acaso, la preocupación que algunos de ellos evidenciaban por el *numerus*?²⁵

Para poder verificar nuestra hipótesis hemos empleado un método similar al seguido para el análisis de las cláusulas rítmicas, pero aplicado específicamente a la prosa métrica por H. Aili²⁶.

Los resultados a los que hemos llegado pueden encontrarse en el cuadro IV, al que hemos incorporado los obtenidos por H. Aili del *Pro Murena* y *Pro Sulla* ciceronianos²⁷. Como puede observarse el valor de X^2 en Cicerón (675.1) es muy superior al valor crítico (38.9), mientras que los de Morales (24.8) y Maldonado (33.6+) se encuentran dentro de los límites aleatorios, es decir, no se aprecia en ellos tampoco el recurso sistemático e intencionado a la prosa métrica.

Las cifras de Sepúlveda nos proporcionan una sorpresa aunque sólo sea relativa, conocido el ciceronianismo de nuestro humanista: el valor de X^2 (104.9+) es también apreciablemente superior al valor crítico (30.9), o lo que es lo mismo, se confirma el carácter métrico de las cláusulas del texto sometido a análisis.

Al hablar de cláusulas métricas nos movemos, claro está, a nivel de texto escrito. Otro problema distinto entendemos que sería el de la realización (pronunciación) de estos textos por parte de los humanistas. Es evidente que no podían recrearse las cantidades originarias, pero ello no representaba ningún obstáculo especial, pues sí podían imitarse sus disposiciones y combinaciones en la escritura, al igual que se imitaban y combinaban a la hora de recrear un verso clásico. La imitación de un modelo clásico, modelo que únicamente es accesible por vía textual, sólo es posible a nivel textual.

¿Cuáles son las características del sistema de cláusulas métricas que hemos hallado en la prosa sepulvediana? Pasemos a analizarlas:

1. El rasgo más marcado parece ser la predilección por un final de frase tipo v v - x (*videatur*), ya apuntado por J. Luque²⁸, precedido de una secuencia - v, v - ó - -.

24.- Cf. G. Lindholm, op. cit. pp.198-201.

25.- Recordemos las palabras de Aretino (*Omnis igitur oratio pedibus suis commovenda erit; quos si ignoret scribens, velut in tenebris ambulet necesse est, nullo certo ductu sed fortuitu gradiens*) y las de Bruni y Poliziano citadas por O. Kluge, op. cit. pp. 44-45. Tratados como los de Estrebeo (1538), Perión (1547), P. de la Ramée (1547) o Rapicio (1554) estudian con detalle el *numerus oratorius*, como más adelante hará entre nosotros J.L. Palmireno en su *Disputatio de vera et facili imitatione Ciceronis*. Cf. J.M. Maestre, op. cit. p.164. Sobre este aspecto en general cf. L. Laurand, *Etudes sur le style des discours de Cicéron avec une esquisse de l'histoire du «cursus»*, Amsterdam, 1965, II, pp. 219-228.

26.- *The Prose Rhythm of Sallust and Livy*, Stockholm, 1979. Es esta la primera adaptación que conocemos del método de comparación interna basado en la aplicación del test X^2 de Pearson a las cláusulas métricas. A su cap. 2, esp. pp. 32 ss. remitimos para mayores concreciones metodológicas que sería excesivamente prolijo abordar aquí.

27.- Cf. op. cit. Table A1, p.136.

28.- Cf. op. cit. p.105.

2. Otras cláusulas favorecidas son:

23 v - - v - x

27 v - v - - x y

31 v - - - - x ²⁹.

3. Las cláusulas no favorecidas son:

22 - v - v - x

29 v v - - - x

30 - v - - - x

32 - - - - - x y parece que también los finales en v v x.

¿El sistema de cláusulas métricas desarrollado por Sepúlveda se asemeja a alguno de los que encontramos en los prosistas clásicos? La respuesta ha de ser positiva sin ningún tipo de reservas, pues todas las cláusulas, tanto las favorecidas como las no favorecidas guardan estrechas similitudes, que difícilmente podrían entenderse como casuales, en algunos casos con el sistema de Cicerón y en otros con el de Salustio y Livio.

El siguiente cuadro creo que representa con claridad estas similitudes:

CLÁUSULAS METRICAS FAVORECIDAS EN LA *ANTAPOLOGIA*

ANTECEDENTES

18	- v v v - x	CICERÓN
23	v - - v - x	CICERÓN
27	v - v - - x	CICERÓN
19	v - v v - x	SALUSTIO-LIVIO
20	- - v v - x	SALUSTIO-LIVIO
31	v - - - - x	SALUSTIO-LIVIO

29.- No deben considerarse favorecidas sin reservas las cláusulas 3 ni 11, habida cuenta del bajo valor de P.

CLÁUSULAS MÉTRICAS NO FAVORECIDAS EN LA *ANTAPOLOGIA*

ANTECEDENTES

22	- v - v - x	CICERÓN. SALUSTIO-LIVIO
29	v v - - - x	CICERÓN
30	- v - - - x	CICERÓN
32	- - - - - x	CICERÓN. SALUSTIO
Final	v v x	CICERÓN

Apreciamos, pues, un sistema ecléctico de cláusulas según el cual Sepúlveda manifiesta especial predilección no sólo por algunas de las más significativas de Cicerón, sino también de las que prefieren Salustio y Livio, diferentes de las del arpinate. Lo mismo puede decirse de las cláusulas no favorecidas.

CONCLUSIONES

Las conclusiones que aquí esbozamos no pueden ser consideradas sino como provisionales, pues han sido obtenidas del análisis de un corpus relativamente pequeño. Sólo estudios exhaustivos sobre estos y otros prosistas del Renacimiento podrán verificar o contradecir lo que aquí hemos expuesto. A saber:

1. No parece haber indicios de un sistema de cláusulas rítmicas en ninguna de las obras analizadas de J.G. de Sepúlveda, J. Maldonado y A. de Morales.

2. Sí es detectable, en cambio, el funcionamiento de un sistema de cláusulas métricas en la prosa de la *Antapologia* de Sepúlveda, sistema ecléctico que presenta notables similitudes no sólo con el ciceroniano, sino también con el de Salustio y Livio.

Julián SOLANA PUJALTE
Universidad de Córdoba

**CUADRO I
SILABACIÓN CONTEMPORÁNEA**

		<i>Sepúlveda</i>			<i>Maldonado</i>			<i>Morales</i>		
		<i>R</i>	<i>P</i>	<i>X²</i>	<i>R</i>	<i>P</i>	<i>X²</i>	<i>R</i>	<i>P</i>	<i>X²</i>
1	4p	25	22	0.4	4	9	2.7	4	5	0,2
p	4p	86	90	0,2	38	37	0,0	42	38	0,4
pp	4p	31	29	0,1	20	15	1,6	7	10	0,9
1	4pp	5	6	0.2	4	4	0.0	3	3	0.0
p	4pp	30	27	0.3	4	4	0.0	24	21	0.4
pp	4pp	8	9	0.1	5	6	0.1	3	5	0.8
1	3p	9	16	0.3	8	12	1.3	5	5	0.0
p	3p	72	68	0.2	58	49	1.6	37	35	0.0
pp	3p	27	22	1.0	15	20	1.2	8	9	0.1
1	3pp	4	3	0.3	4	3	0.3	4	1	2.2*
p	3pp	9	11	0.4	8	12	1.3	7	11	1.4
pp	3pp	5	4	0.2	8	5	1.8	4	3	0.3
1	2	9	5	3.2	10	5	5.0+	0	2	0.1*
p	2	22	22	0.0	21	22	0.0	15	15	0.0
pp	2	4	7	1.3	5	9	1.7	6	4	0.0
Otros		53	51	0.0	20	16	0.0	28	23	1.0
Total		399		8.2	243		18.6+	188		7.8
Valor Crítico (probabilidad=0.05)				25.0			25.0			25.0

+ = Cálculo sobreestimado.

* = Corrección + - 1.5

CUADRO II

	Álvaro			Sepúlveda			Maldonado			Morales			
	R	P	X ² %	R	P	X ² %	R	P	X ² %	R	P	X ² %	
P	3P	111	77	15.0	27.8	72	68	0.2	18.0	58	49	1.6	23.8
PP	4P	48	26	18.6	12.0	31	29	0.1	7.7	20	15	1.6	8.2
P	4PP	48	34	5.7	12.0	30	27	0.3	7.5	16	15	0.0	6.5
P	4P	9	40	24.0	2.2	86	90	0.2	21.5	38	37	0.0	15.6
	Total	216		63.3	54.2	219		0.8	54.8	132		3.2	54.3
	Valor Crítico			7.8				7.8				7.8	
										110		1.7	59.0
													7.8

**CUADRO III
SILABACIÓN CLÁSICA**

	Cicerón			Sepúlveda			Maldonado			Morales		
	R	P	X ²	R	P	X ²	R	P	X ²	R	P	X ²
1 4p	11	15	1.0	15	18	0.5	3	8	3.1	4	5	0.2
p 4p	38	36	0.1	70	69	0.0	28	32	0.5	37	34	0.2
pp 4p	15	13	0.3	38	34	0.4	29	20	4.0	15	16	0.0
1 4pp	12	15	0.6	8	8	0.0	7	5	0.8	3	3	0.0
p 4pp	43	36	1.3	30	31	0.0	20	18	0.2	29	23	1.5
pp 4pp	9	13	1.2	17	15	0.2	9	12	0.7	6	11	2.2
1 3p	23	20	0.4	7	11	1.4	5	9	1.7	5	3	1.3
p 3p	46	50	0.3	41	42	0.0	45	34	3.5	19	23	0.7
pp 3p	19	18	0.0	27	20	2.4	16	22	1.6	14	11	0.8
1 3pp	21	22	0.0	5	3	1.3	5	4	0.2	4	1	2.2*
p 3pp	53	55	0.0	14	12	0.3	14	16	0.2	8	10	0.4
pp 3pp	22	19	0.4	3	6	1.5	11	10	0.1	5	5	0.0
1 2	34	30	0.5	8	6	0.6	9	4	3.0*	1	2	0.5
p 2	68	75	0.6	21	21	0.0	10	13	0.7	11	11	0.0
pp 2	30	27	0.3	9	11	0.3	7	9	0.4	7	6	0.1
Otros	56	56	0.0	86	78	0.8	25	22	0.4	20	19	0.0
Total	500		7.0	399		9.7	243		21.1	188		10.1
Valor Crítico (Probabilidad = 0.05)			25.0			25.0			25.0			25.0

*Corrección - 1.5

CUADRO IV
CLÁUSULAS MÉTRICAS

		Cicerón			Sepúlveda			Maldonado			Morales		
		R	P	X ²	R	P	X ²	R	P	X ²	R	P	X ²
1	VVVVV#	1	4	2.2	2	2	0.0	0	2	0.1*	0	1	0.0
2	-VVVV#	0	7	7.0	2	5	1.8	1	2	0.5	1	1	0.0
3	V-VVV#	3	7	2.2	7	2	6.1*	2	3	0.3	0	1	0.0
4	--VVV#	6	14	4.5	4	7	1.2	5	4	0.2	4	4	0.0
5	VV-VV#	2	5	1.8	5	4	0.2	2	3	0.3	1	1	0.0
6	-V-VV#	10	11	0.0	10	12	0.3	5	4	0.2	1	3	0.3
7	V--VV#	3	11	5.8	5	6	0.1	8	5	1.8	2	4	0.0
8	---VV#	3	21	15.4	5	17	8.4	10	8	0.5	12	23	5.2
9	VVV-V#	0	4	4.0	2	2	0.0	2	2	0.0	1	1	0.0
10	-VV-V#	6	9	0.0	5	6	0.1	4	4	0.0	2	2	0.0
11	V-V-V#	6	9	0.0	9	3	6.7*	1	5	3.2	3	3	0.0
12	--V-V#	14	18	0.8	17	18	0.0	6	7	0.1	4	6	0.6
13	VV--V#	11	7	2.3	8	9	0.1	8	4	1.5	2	2	0.0
14	-V--V#	55	13	135.6	16	14	0.2	12	7	3.5	4	5	0.2
15	V---V#	18	14	1.1	9	7	0.5	8	9	0.1	9	7	0.5
16	----V#	43	26	11.1	18	21	0.4	10	13	0.7	17	13	1.2
17	VVVV-#	7	8	1.2	5	4	0.2	3	3	0.0	0	1	0.0
18	-VVV-#	57	15	117.6	19	10	8.1	6	4	0.0	3	2	0.5
19	V-VV-#	1	16	14.0	16	5	24.2+	12	5	9.8+	3	3	0.0
20	--VV-#	1	31	87.0	24	15	5.4	11	8	1.1	6	6	0.0
21	VV-V-#	13	12	0.0	8	9	0.1	7	5	0.8	3	2	0.1**
22	-V-V-#	9	23	8.5	10	26	9.8	3	8	3.1	8	5	1.8
23	V--V-#	68	24	80.6	24	13	9.3	8	10	0.4	13	7	5.1
24	---V-#	73	46	15.8	32	38	0.9	10	15	1.6	7	14	3.5
25	VVV--#	10	10	0.0	4	4	0.0	3	4	0.2	0	2	0.1*
26	-VV--#	1	19	17.0	11	12	0.0	9	7	0.5	9	4	3.0*
27	V-V--#	32	20	7.2	11	6	4.1	8	9	0.1	9	6	1.5
28	--V--#	85	38	58.1	15	18	0.5	11	13	0.3	8	11	0.8
29	VV---#	2	14	10.2	7	11	1.4	8	8	0.0	4	4	0.0
30	-V---#	4	28	20.5	25	31	1.1	9	12	0.7	7	8	0.1
31	V----#	18	29	4.1	27	16	7.5	15	16	0.0	10	12	0.3
32	-----#	10	59	40.6	29	46	6.2	31	24	2.0	23	24	0.0
Total		572		675.1	391		104.9+	238		33.6+	176		24.8
Valor Crítico		(0.05)		38.9			38.9			38.9			38.9

* = Corrección + - 1.5

** = Corrección + - 0.5

+ = Cálculo sobreestimado.

VERSIONES NO DEFINITIVAS DE SÁTIRAS DE FRANCESCO FILELFO*

Hablar de los escritos satíricos de Francesco Filelfo¹ puede hacernos incurrir en una especie de tautología, pues no sólo la primera y más divulgada de sus obras en verso es satírica de nombre y contenido², sino que gran parte del resto de su producción literaria, también en prosa, está impregnada de esa *indignatio* que puede incitar a escribir versos a cualquiera que la naturaleza le hubiera negado el don de la poesía.

-
- * El presente trabajo será complementado con el artículo «La primera hecatóstica de Filelfo», en *Maia* 46 (1994) 73-90.
- 1.- Nació en Tolentino 1398, y murió en Florencia 1481; es antigua la biografía completa, aún no superada por la aportación de documentos inéditos, C. de Rosmini, *Vita di Francesco Filelfo da Tolentino*, I-III, Milán 1808. Cf. también, sobre distintas épocas de su vida, A. Luzio y R. Renier, «I Filelfo e l'umanesimo alla corte dei Gonzaga» *Giornale storico della letteratura italiana* 16(1890) 119-217; G. Zippel, «Il Filelfo a Firenze (1429-1434)», Roma 1899 (reimpr. en: *Storia e cultura del Rinascimento Italiano*, ed. G.Zippel [Medioevo e Umanesimo 33; Padua 1979] 215-233); L. de Feo Corso, «Il F. in Siena» *Bull. Senese di Storia Patria*, n.s., 2(1940) 181-209 y 292-316; R.G. Adam, *F. F. at the Court of Milan (1439-1481)*, diss. Oxford 1974; G. Gualdo, «F.F. e la curia pontificia. Una carriera mancata» *Archivio della società romana di storia* 102(1979) 182-236.
- 2.- Esta obra tiene el título de *Francisci Philelphi Satyrarum Hecatostichon decem decades*. Trabajos específicos sobre las sátiras: C. Nisard, *Les gladiateurs de la république des lettres au XVe, XVIe et XVIIe siècle*, I (París 1860) 1-194; R.P. Oliver, «The Satires of F.» *Italica* 26 (1949) 23-46; L. Gualdo Rosa, ed., *Poeti Latini del Quattrocento*, eds. F. Arnaldi y L. Monti Sabia (La Letteratura Italiana. Storia e testi 15; Milán-Nápoles 1964) 35-65; G. Albanese, «Le raccolte poetiche latine del F.», en *Francesco Filelfo nel quinto centenario della morte* (Medioevo e Umanesimo 58; Padua 1986) 389-458; y J. Solís, *Sátiras de Filelfo* (Biblioteca Colombina 7-1-13), Sevilla 1989.

Podemos decir que este orador, poeta y filósofo, como a él le gustaba llamarse, o mejor humanista, que por entonces era lo mismo³, vivió 84 años en ese período de la cultura del que él mismo fue entusiasta y activo representante. A modo de síntesis biográfica señalaremos sus hitos más destacados. Educación en Padua, en la escuela de Gasparino Barzizza. En Venecia, en 1419, logró el puesto de secretario del embajador en Constantinopla, adonde marchó y permaneció hasta 1427. Volvió con esposa, Teodora Crisoloras, sobrina del que había sido el primer profesor de griego en Occidente después del hiato medieval, con una nutrida y selecta colección de manuscritos griegos⁴, y, lo que mejor vendía, con un profundo conocimiento del griego. Pues con Filelfo la impronta helénica que se había desdibujado en Occidente desde el colapso del mundo antiguo vuelve a destacarse con firmeza en ese nuevo enfoque de los estudios clásicos que conforman el humanismo renacentista. Filelfo fue el primer humanista italiano que escribía cartas en griego, y también poemas, antes de producirse la gran diáspora de bizantinos gracias a la que se adoptará ya para siempre en la Filología Clásica el proyecto del conocimiento *utriusque linguae*, y fiel a este ideal, prodigó con énfasis la opinión de la necesidad de saber griego para profundizar en la literatura y lengua latinas⁵. Pero sigamos con estos trazos biográficos. Desde Venecia a Bolonia y, poco después a Florencia, ciudad que nuestro autor tuvo en sus miras desde que supo de los movimientos culturales que en ella se estaban fraguando. Allí daba clases de griego y de las otras disciplinas de los *studia humanitatis*⁶, y gozó de gran popularidad al dar comentarios públicos sobre la *Divina Comedia*⁷. Tuvo tiempo también de meterse

-
- 3.- Cf., entre otros testimonios, *Sat.* VIII,4,85: «orator pariter laudabor et idem Philosophus» en J. Solís (nota 2) 218, y la carta a Guglielmo Giovenale Orsini, canceller de Francia, «Mediolani, Id.Nou.1455 [...] cum ipse non poetam minus quam oratorem atque philosophum profiteri debeam», en *Francisci Philelfi Epistolarum familiarium libri XXXVII* (Venetiis: Ioannes et Gregorius de Gregoriis 1502) f.89r. El recurso de nombrar las actividades que representaban el ejercicio de los *Studia humanitatis* (cf. *infra* n. 6) es normal en esta época en que aún no había sido acuñado el término «humanista», cf. P.O. Kristeller, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, tr. M. Martínez (México 1970 [= Stanford Univ. Press 1964]) 198.
 - 4.- La relación de estos manuscritos ha sido bastante divulgada por la importancia que tiene para la historia de la filología; cf. R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne secoli XIV e XV* (Florencia 1905) 48. Sobre la literatura griega clásica en nuestro autor es imprescindible el extenso trabajo de A. Calderini, «Ricerche intorno alla biblioteca e alla cultura greca di F.F.», *Studi italiani di filologia classica* 20 (1913) 204-424.
 - 5.- Cf. algunos testimonios en R. Fabbri, «Le consolationes de obitu Valerii Marcelli ed il F.», en *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca III* (Florencia 1983) 239, n.46. Las cartas griegas fueron publicadas por T.Klette, «Die Briefe des F.Philelphus», en *Beiträge zur Geschichte und Litteratur der italienischen Gelehrtenrenaissance III* (Greifswald 1890) 98-174, y también con catorce *carmina Graeca* por E.Legrand, *Cent-dix lettres grecques de François Filelfe* (Publications de l'École des langues orientales vivant, s.III, 12) Paris 1892. Sobre sus traducciones de obras griegas cf. J. Solís (nota 2) 111-113.
 - 6.- Que según una nota de Tommaso da Sarzana, futuro Nicolás V, cuando organizaba la biblioteca de Cosme de Médici, eran: «De studiis autem humanitatis quantum ad grammaticam, rethoricam (*sic*), historicam et poeticam spectat ac moralem (*sc. philosophiam*)»; cf. P.O. Kristeller, «El Humanismo y el Escolasticismo en el Renacimiento italiano», en *El pensamiento renacentista y sus fuentes* (México 1982), p. 137, n.60.
 - 7.- Cf. G. Bottari, «Francesco Filelfo e Dante», en *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV* (Florencia, 1975), 385-394.

en banderías políticas, contra la facción de los Médici, y por eso salió huyendo a Siena, cuando Cosme se hizo con la república en 1434. Desde 1439, y prácticamente sin interrupción, vivió en Milán como poeta de corte, primero bajo la sombra del Duque Filippo Maria Visconti, su época más boyante, y luego, bajo los Sforza. Finalmente, Lorenzo el Magnífico accedió a contratar al antiguo enemigo de su abuelo como profesor de griego, pero murió nada más llegar a la ciudad cuna del Renacimiento.

Nuestro autor empleó buena parte de su vida y conocimientos en elaborar las diatribas más acerbas y feroces con más pretensiones literarias que ninguno de sus contemporáneos, llegando a confeccionar una producción poética que, salvo la elegía amorosa y la poesía bucólica⁸, aborda todos los géneros. La producción poética de Filelfo, tal como quiso que se publicara, queda configurada con una estructuración numérica tan exacta y extensa que desde los gustos estéticos actuales puede suscitar fundadas sospechas sobre su calidad. En la invectiva contra Leodrisio Crivelli⁹, año 1465, encontramos un inventario de sus versos latinos y griegos: «Entre mi obra completa hay cinco elaboradas en verso. En primer lugar, diez libros publicados de sátiras, total 10.000 versos. Segundo, cinco libros publicados de odas, total 5.000 versos, ya que de otros cinco libros que comprenderán igual número de versos, una parte no está publicada, y otra ni siquiera escrita. La tercera obra es la *Sphortias*, de la que a la fecha se han publicado ocho libros, que hacen 6.400 versos. El cuarto y último de los libros en latín es la obra que lleva por título *De bromas y de veras*, diez libros publicados con 10.000 versos. La quinta obra está compuesta enteramente de versos griegos, son tres los libros publicados, con 2.400 versos».

Los miles de versos de esta declaración son exactos y cabales, y esta obsesión por el número, como era de esperar, provocó el poco sutil sarcasmo de algunos¹⁰, pero sin que nadie que se hubiera cercado a la obra de Filelfo se haya planteado una explicación convincente de tan copiosa y meticulosa distribución. No se ha podido encontrar la declaración expresa del autor acerca de la intencionalidad de este detalle tan aparentemente nimio de la exactitud, que, dada la fecundidad verbal, más que una meta, antes parece una cierta voluntad de contención por parte del autor. Tal vez pudiera estar conectada con la equilibrada disposición numérica, por fortuna no tan burdamente exacta, de las grandes obras clásicas.

-
- 8.- Carencia señalada por G. Albanese, (nota 2) 435-436; véase también W.L. Grant, «An Eclogue of F.F.?», *Manuscripta* 3 (1959) 171-172.
- 9.- Carta fechada «Mediolani kal. Aug. 1465», cf. *Philelfi Epistolarum* (nota 3) f.179r: «Quinque extant omnino opera mea uersibus elucubrata. Et primum quidem Satyrarum libri aediti decem, uersibus decem millibus. Secundum uero carminum libri aediti quinque, uersibus quinque millibus, nam alteri quinque libri qui tantum uersuum complectentur, partim scripti sunt, non aediti, partim ne scripti quidem. Tertium opus est Sphortiadis, cuius in hanc diem libri octo aediti sunt, uersibus sex millibus quadringentis. Quartum autem et ultimum ex Latinis opus est, quod inscribitur De iocis et seriis, libri aediti decem, uersibus decem millibus. Quintum enim opus totum uersibus Graecis constant; sunt autem libri tres, et hi etiam aediti, uersibus duobus millibus quadringentis».
- 10.- Como J.A. Symonds, *El Renacimiento en Italia*, I, tr. W. Roces (México-Buenos Aires 1957) 515 n.84; y hasta de su respetuoso y escandalizado biógrafo, cf. Rosmini, II (nota 1), 61.

En estas cien composiciones satíricas dejó plasmadas las tribulaciones de su peripecia vital, y asimismo, sus reflexiones sobre los hechos contemporáneos y los resultados de sus amplios estudios sobre la Antigüedad renaciente. Destinatarios y objetos de estas críticas o elogios, o esporádicas menciones a través de vehementes apóstrofes, fueron la mayoría de los humanistas contemporáneos, como Lorenzo Valla, Poggio Bracciolini, Niccolò Niccoli, Francesco Barbaro, Giovanni Aurispa, Antonio Beccadelli el Panormita, Eneas Silvio Piccolomini, Giannozzo Manetti o Pier Candido Decembrio, por citar algunos de entre los más recordados hoy día. También estos poemas, de los que no están excluidas desde la noticia de actualidad hasta la arenga política, están dirigidos o dedicados expresamente a grandes personajes como el rey Alfonso el Magnánimo, los papas Eugenio IV y Nicolás V, el emperador Federico III, el Duque de Milán, su protector, a grandes dignatarios de las cortes italianas y próceres que ejercían el mecenazgo, como Palas Strozzi, Antonio Rembaldi, y especialmente Cosme de Médici. Cualquier asunto es bueno para completar esos implacables diez mil hexámetros, ataques a la hipocresía de los Observantes, a la superstición, contra la adulación e ingratitud de los cortesanos; a veces encontramos en sus hexámetros traducciones literales de autores griegos y remodelaciones de sentencias del pensamiento antiguo. Los hechos históricos que vive y cuyas consecuencias sufre, batallas y condotieros, intrigas palaciegas, alzamientos civiles, tratados de paz, también tienen cabida en las incansables décadas de Filelfo.

No es hora de entrar a debatir aquí las concomitancias

entre el nombre romano de esta forma literaria, *satura*, y el más extendido posteriormente de *satyra*, ni tampoco en la diferencia entre *sermo* y *epistula* entre los rasgos definitorios del género, cuestión tan lúcidamente aclarada en estas mismas páginas por B. Pozuelo; pero en esa tan amplia variedad de asuntos, que también es una característica del género, son dos los rasgos comunes en estas composiciones satíricas: en el contenido, un carácter imperiosamente admonitorio, o si se me permite un fácil juego de palabras, un incoercible prurito de «sermonear» a diestro y siniestro, bien sea a modo de soez invectiva, de epístola didáctico-moral, o de la exagerada ponderación de un encomio; en lo formal, el estar compuestas todas sin excepción de cien hexámetros cabales; de ahí el calificativo de propio cuño de *hecatostichae*.

Terminó de dar la última mano a esta su primera obra en verso en las calendas de diciembre de 1449, según hizo constar en el colofón de todas las copias manuscritas, que se imprimió también en las tres ediciones¹¹, pues, de las obras en verso fueron las sátiras las que fueron impresas más veces. La *editio princeps* en Milán (Christopher Valdarpher 1476); una segunda en Venecia 1502, reimpresión de la *princeps* y la tercera, París 1508, una verdadera edición a cargo de Gills Perrin¹² y con el ms. Latinus 8129 de la Bibliothèque Nationale como base.

11.- FRANCISCVS PHILELFS HVIC SATYRARVM OPERI EXTREMAM MANVM IMPOSVIT DIE MARTIS KAL. DECEMBR. ANNO A NATALI CHRISTIANO MCCCC.XLIX. Cf. Bénédictins du Bouveret, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVIe siècle*, II (Fribourg 1967) 103.

12.- *Auree Francisci Philelfi poete Oratorisque celeberrimi Satyrae centum distinctae decem decadibus, catholicis passim refertae sentiitiis, praemissa authoris vita, nuper ex variis eiusdem operibus ab Egidio perrino campano fideliter excerpta*. Marginariisque annotationibus ab eodem superadditis. Parisiis: Robert et Johannes Gourmont, MDVIII XVIII kal.Oct.

En la actualidad, se conservan siete manuscritos¹³ copiados bajo su revisión personal, e incluso corregidos *manu propria*, dos de los cuales fueron los dedicados oficialmente al rey de Nápoles (Valencia BU 398) y al papa Pío II (Vaticano Reg. Lat. 1981), y el resto bien *ad usum auctoris* o donados a personajes de menor relevancia. Pero, al mismo tiempo, se nos han transmitido en manuscritos misceláneos¹⁴ copias de sátiras que presentan un considerable número de variantes con la redacción definitiva, e incluso composiciones completas que quedaron fuera de la colección que se publicó.

Las variantes de estas primitivas redacciones, a veces autógrafas, junto con las inéditas pueden aportar alguna luz tanto a la indagación del proceso compositivo del autor, como a las motivaciones personales e históricas que las produjeron. Y en el caso de las *Sátiras Hecatósticas* estas primitivas redacciones son tanto más interesantes por cuanto el autor, al preparar esa redacción final de la obra, no incluyó epígrafe o título alguno que revelara el asunto del poema, ni tampoco datación, lo que a menudo encontramos en estas primitivas redacciones que se nos han transmitido en manuscritos misceláneos. Por ejemplo, los mss. de la obra completa, así como también la ed. de París, sólo tiene esporádicas anotaciones marginales de los nombres propios; éstas pueden ayudar si en el verso se enmascara bajo un mote a un personaje real, por ejemplo, *Mundus* es Cosme de Médici, *Vitis* o bien *Oenopotes* Niccolò Niccoli, *Codrurus* Carlo Marsuppini, *Bambalio* Poggio Bracciolini, *Leucus* Pier Candido Decembrio; esta ambigüedad no se detiene ni ante la confusión de la homonimia, y así, en una sátira donde lamenta la muerte de *Maria*, es decir, Felipe María Visconti, menciona a Cristo bajo la perífrasis *Maria sato* (*Sat.*IX.1.19). Las glosas, pocas pero extensas, desarrollan explicaciones de algún punto de la composición concerniente a la cultura griega, nunca hacen una referencia al contexto o episodio en que fueron escritas.

13.- Estos siete mss. son: Valencia BU 398, París BN Lat. 8129, Vat.Reg.Lat. 1981, Viena NB Lat. 3303, Escorial G-II-9, Holkham Hall 431 y Turín BR Varia 260, pues el ms. de Leipzig UB 1292, conocido también gracias al apunte de M.C. Davies, «An Emperor without Clothes? Niccolò Niccoli under Attack» *Italia Medioevale e Umanistica* 30 (1987) 131-132, n. 145, es copia de la *ed.pr.*, junto con otras obras filelfianas, llevada a cabo por un monje del monasterio de Altzella en Nossen en el año 1500; cf. J.Solís (nota 2) 20, n.42. De los mss. el Escorialensis y el Holkhamicus, debidos al copista Fabrizio Elpisteo Genesio, son los que guardan más estrecha relación con la *ed.pr.*

14.- Se han podido localizar treinta y cuatro de estos mss., cf. J.Solís (nota 2) pp. 21-30, mediante los subsidios que he podido manejar: P.O. Kristeller, *Iter Italicum: a Finding List of Uncatalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Other Libraries*, I-II: *Italy*, Leiden-Londres 1963. Y específicos sobre Filelfo: G.Benadduci, «Contributo alla bibliografia di F.F.», en *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le province delle Marche* 5 (1901) 459-535; A. Calderini, «I codici milanesi delle opere di F.F.» *Archivio Storico Lombardo*, s.V, 42(1915) 335-411; R.G.Adam (nota 1) 463-547, quien no sólo utiliza a fondo y amplía estas referencias sino que también hace la más extensa indagación de mss. filelfianos en bibliotecas europeas y americanas, a pesar de incomprensibles omisiones, cf. *infra* J.Solís (nota 17) 618, n.10.

Aparte de las numerosas variantes de las primitivas redacciones, existen otras composiciones de cien hexámetros no incluidas en la colección de las *Décadas*. Dos contra Niccolò Niccoli¹⁵, que Martin Davies detectó en un excelente artículo en el que publica una de ellas¹⁶. Y las otras dos contra Poggio Bracciolini, consistentes una en un epitalamio satírico que se conservan en varios manuscritos¹⁷, y la otra, una especie de parodia de epístola amatoria que se nos ha transmitido únicamente en un ms. de la Colombina¹⁸. Estas cuatro composiciones de cien hexámetros pueden ser consideradas sátiras de pleno derecho, ya que están dirigidas contra dos personajes que son verdaderos protagonistas de las sátiras filelfianas, y por el tema escabroso y tono soez no se diferencian en nada de otras que el autor se decidió a incluir en la redacción definitiva. Este tono exageradamente soez del que abusa en sus sátiras, si bien guarda una estrecha relación con la tradición de la invectiva clásica, provocaron demoledores veredictos sobre su obra y su persona¹⁹.

Puede considerarse otra composición de este tipo el epitafio del condotiero Niccolò Piccinino²⁰, puesto que dio cabida en las *Décadas* a composiciones de este tono a raíz de la muerte de Visconti (*Sat.* IX. 1), según apuntábamos antes.

-
- 15.- Se conservan en 1) Cortona, Biblioteca dell'Accademia, ms. 242, ff.34-36: Franciscus Ph[ilelphus] sal. Nicho[lao] Nic[olo] fl[orentino], f. 34: Lallus arimineam peteret etc. - Eiusdem sal. ad. cl. vi. Franciscum Barbarum in sceleratum, adulterum et purissimum (*sic*) pediconem Nico[laum] in cognomento Margum, f.36; cf. G. Mazzatinti, *Inventari dei mss. delle biblioteche d'Italia*, vol. XVIII, Cortona, por G. Mancini (Florenca, 1912), p. 69, núm. 161. Y 2) Nápoles, Bibl. Nazionale V E 58, ff. 159-160v «poem by Franc. Philelphus»; cf. Kristeller, *Iter I* (nota 14), p. 418a; en este último ms. sólo está la primera composición del de Cortona.
 - 16.- Su título: Francisci Philelfi satyra in hominem impurissimum Nicolaum Nichilum. *inc.*: Lallus Arimineam peteret dum cautior urbem. *expl.*: Serpit hiems, propera: mollis fuge, Lalle, cinaedos. Cf. M.C. Davies (nota 13), pp. 145-148.
 - 17.- Oxford, Bodl.Canon.Class.Lat.173, ff.278-279v; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 504, ff.98-99v; Idem, CLM 526, ff. 143v-145v; Milán, Bibl. Ambrosiana E 41 sup., f.63; cf. E. Walser, *Poggius Bracciolini. Leben und Werke*, (Leipzig-Berlín 1914), p. 178 n.2. Título: Francisci Philelphi epithalamion ad Poggium Bambalionem Florentinum cunctorum scelerumque sentinam. *inc.*: Poggius uxorem duxit lambitque Luciam. *expl.*: corporis ipse sui turpis spurcusque pepercit. Cf. J.Solís, «Epitalamio de Bambalión. Ms. Colombino 7-1-7 de F.F.» *Philologia Hispalensis* 4 (1988) 617-628.
 - 18.- Sevilla, Bibl. Colombina 7-1-13, f. 41-42v. Sin epígrafe. *inc.* Bambalio, mi uir, dicit tibi, care, salutem. *expl.*: dum podex cunnusque tuo colludit in ore. Cf. Solís (nota 2), 149-160.
 - 19.- «Las más nauseabundas composiciones que jamás haya podido producir el tosco desprecio por el hombre y la puerca fantasía», J.A.Symonds (nota 10), 515, n.84. Obviamente, tiempo ha que se viene restándo importancia a la ferocidad de estos elaborados insultos, enmarcándola en una tendencia bastante común en la época; cf. P.G.Ricci, «La tradizione dell'invettiva tra il Medioevo e l'Umanesimo» *Lettere Italiane* 26(1974) 405-414.
 - 20.- Como sátira lo considera R.G. Adam (nota 1), pp. 354-356: Epitaph for Niccolò Piccinino (satira)». Título: Epitaphium Illustris Nicholai Picinini per dominum Franciscus (*sic*) Philelphum *inc.*: Inclita si quemquam gestarum gloria rerum *expl.*: Non morbus, non ira maris, non igneus ether. Con el ms. Ámbr. T 21 sup. ff. 18-20 como única fuente (cf. Calderini [nota 14], p. 342), está en el catálogo de L. Bertalot, *Initia Humanistica Latina. Initienverzeichnis lateinischer Prosa und Poesie aus der Zeit des 14. bis 16. Jahrhunderts, I: Poesie* (Tubinga 1985), núm. 2708, p. 125.

Pero para terminar vamos a centrarnos en una composición de cien hexámetros que bien puede ser la obra más temprana de estas características tan definidas en la forma, y también en el contenido. En el manuscrito Acquisti e Doni 323 de la Biblioteca Laurenziana-Medicea de Florencia, hay un poema anónimo fechado en Bolonia en 1428, cuyo primer hexámetro revelaba que podía tratarse de un elogio de Cosme de Médici²¹. Por otra parte, en la amplia recopilación de manuscritos y documentos de la tesis inédita de R.G. Adam, se encuentra recogida esa misma composición, ya atribuida a Filelfo, y con su correspondiente *explicit*, «Qui coluere probos alieni nobilis arca», pero le atribuye la datación de «Ex Florentia Idibus Octobris 1430», porque, según afirma, en este ms. misceláneo, el copista, por error, ha añadido las fechas al final de cada composición y éstas pertenecen siempre a la siguiente. Así pues, el apunte de «Ex Bononia XVII Kalendas Septembris 1428» correspondería a la composición que sigue²².

Pero este *explicit* coincide con el de un fragmento de ocho hexámetros que casualmente se nos ha conservado en el manuscrito 7-1-13 de la Biblioteca Colombina de Sevilla. Este fragmento, a pesar de que apenas es legible y está tachado con dos rayas, es el final de un poema fechado en Bolonia el 16 de Agosto de 1428²³. El *ductus* de estos hexámetros junto con la fecha es idéntico al de las copias de dos sátiras de ese mismo ms. Colombino que con cierta cautela podemos asegurar que es autógrafo²⁴.

En principio, pues, la autoría quedaba confirmada con este borrador autógrafo de la Biblioteca Colombina; sólo restaba examinar el contenido íntegro del poema, habida cuenta de que sus *incipit* y *explicit* no coincidían con ninguno de las composiciones filelfianas en hexámetro que llegué a examinar. En un primer examen por medio de un microfilm que me facilitó la Biblioteca Laurenziana, he podido comprobar que consiste en una composición con los cien hexámetros de rigor, en cuyos versos 19 a 87 el autor traduce a veces literalmente la famosa entrevista del rey Cresos con el sabio Solón, que narra Heródoto, I 29-35. Y esta traducción en hexámetros será retomada con pocas variantes para elaborar la primera de sus invectivas contra Cosme, la sátira tercera de la primera década.

La trágica historia del rey Cresos de Lidia y los dos pequeños apólogos de Telo el ateniense y de los hermanos Cléobis y Bitón, cuya fuente es el padre de la historiografía, fueron tratados por otros autores antiguos²⁵, pero es de Heródoto de quien Filelfo extrae el argumento para el núcleo central de la sátira. A continuación presento una traducción literal de la incontrovertible primera versión de la *Sátira* I.3, que se encuentra en el ms. florentino, interrumpiendo la narración para intercalar los fragmentos que varían en la redacción definitiva.

21.- En «ff.74v-76. anon. poem, dated Bologna, 1428, inc. Cosmus es et cosmi decus et sublime poetis», cf. P.O.Kristeller, *Iter Italicum*, I (nota 14) 103a. Relacionado también como anónimo, y con este ms. como única fuente, en L. Bertalot, (nota 20) núm. 858, p. 40.

22.- Cf. R.G.Adam (nota 1) 487.

23.- «Qui /// probos alieni nobilis arce. Ex Bononia XVII kal.Septembres MCCCCXXVIII», cf. K.Wagner, «Un manuscrit autographe inconnu de Francesco Filelfo» *Scriptorium* 31(1977) 74; ya di noticia de esta coincidencia en J.Solís (nota 2) p. 62.

24.- Cf. J.Solís (nota 2) 48-71.

25.- Cic. *Tusc.* 1.113; *fin.* 2.87; Luciano, *Charon* 10, y *Vera hist.* 2.17; Boeth.*cons.* 2.2.32.

Eres Cosme, y honra del cosmos te proclaman, y refugio sublime de artistas tan grandes y dignos varones. No tengo mis sienes coronadas con el lauro de los poetas, ni mi prestigio me hace respetable ante ti, Cosme, pero te voy a (*verso* 5) confesar la verdad: tiempo ha que fui, soy ahora y seré en toda ocasión un adicto seguidor de los poetas y de los hombres dignos. Sólo te pediré, Cosme, la cosa que me acucia con demasiada urgencia, pues bien puedes abrazar una vez más en admirable afecto a los devotos de estos hombres que tú aprecias. (10) Y no querría yo que creyeras quizá que pretendo llegar a tus lares, Cosme, porque me cautive el preciado don del oro, la linajuda casa y la gloriosa fama de tus antepasados, ni nada que la buena fortuna tenga de ostentoso. Estas cosas yo no las considero más valiosas que otrora el magnánimo (15) Solón cuentan que estimó las enormes riquezas del afortunado Creso. En efecto, Cosme, no desconoces que Solón llegó a las opulenta Sardes después de haber promulgado en Atenas unas leyes para los Cecrópidas.

El contenido de la versión definitiva es, con el epígrafe de algunos manuscritos, como sigue:

Sátira de Francesco Filelfo a Cosme de Médici con la que le advierte que no confíe demasiado en la inconstancia de la fortuna. (1) No te fíes, oh Cosme de Médici, de la fortuna demasiado favorable, pues se burla despiadada de los bienes de los hombres, y, sin discernimiento alguno, da y quita sus dones a su entero capricho. Si por ventura tu espíritu corrompido no estuviera de acuerdo con esto, recorre juiciosamente (5) las hazañas de la época antigua, contempla los reinos y los pueblos: coge a Príamo, mira al púnico cruel, repara en Magno en su desgracia junto con el intrépido César. Luego, querría yo que repasaras en tu memoria los consejos de Solón, por medio de los cuales se dice que éste, buen (10) conocedor de la deidad de astucias y engaños miles, advirtió al afortunado Creso.

Hasta aquí el exordio de la sátira. Continuamos con la traducción del *exemplum*, que no contiene variantes textuales sustanciales, seguida de la primera versión:

En efecto, una vez sancionó con todo el rigor unas saludables leyes para Atenas, se cuenta que, por deseo de ver mundo, llegó a la opulenta Sardes.

(20) Creso, animado por un desmesurado y ciego deseo de alabanza, lo acoge en hospitalidad, lo halaga y le muestra toda prueba de amistad y prenda de afecto. Entretanto, es conducido allí donde pueda admirar los tesoros ancestrales de los lidios, grandes honores de los antepasados, que, a lo largo de muchos años, logró acumular el famoso y asaz frívolo Candaules Mirsáda, (25) rey y además buena fortuna del tirano Giges.

Una vez contemplados, tras examinar Solón muchas cosas en su espíritu y de palabra, le dice Creso: «Dime, ¿a quién has visto en el mundo más colmado de felicidad?». Sin ninguna lisonja, le contesta: «Telo de Atenas.» Queriendo (30) Creso saber de Telo, Solón le contó: «Tuvo éste en un tiempo hijos, gallarda descendencia, y de sus hijos había llegado a ver ya nietos, y de todos éstos ninguno se malogró. Llevó un modesto género de vida, y su último día le sobrevino en una importante batalla contra sus vecinos, cuando vencedor ponía al enemigo en desbandada general; (35) y Atenas, como perpetuo honor, le erigió el sepulcro en el sitio donde a la sazón cayó en combate».

Creso, admirándose de la persona de Telo y asimismo de las venturosas circunstancias de su muerte, le pregunta quién creía que a continuación debía ser considerado feliz, pues (40) no duda que le va a conceder el segundo puesto. De inmediato le responde Solón: «Los famosos hermanos Cléobis y Bitón. Nacieron éstos en Argos, y disfrutaron de todo lo necesario para una vida honesta. Los dos fueron vigorosos y robustos -realmente eran unos atletas-(45) hasta el

extremo de que, cuando su religiosa madre se preparaba para asistir, según su costumbre, al templo de la diosa Juno y aún no habían regresado los bueyes de los campos, presurosos se dispusieron a uncirse el yugo en sus cuellos y llevaron sentada en el carro a su progenitora, dichosa con sus dos (50) hijos. Ya arrastraban con dificultad a través de la multitud el pesado carro a lo largo de cuarenta y cinco estadios, y al punto alcanzaban el concurrido templo de la diosa Juno. Todos los hombres alababan el afable corazón de éstos y al mismo tiempo la ternura de su carácter; las argivas, (55) a porfía, alaban a la madre, a quien llaman feliz por su descendencia. La madre, empero, exultante por la reputación y por el piadoso servicio de sus hijos, ante la imagen de la diosa pronuncia una súplica: La diosa conceda a mi hijo Cléobis y a mi hijo Bitón la mejor cosa que pueda suceder a los (60) mortales. Luego, los jóvenes, cumplidas ya las preces rituales, se sitúan en una parte del templo y se entregan al descanso. Y mientras cada uno de los que están alrededor cree quizá que están presos de un plácido sueño, descubrieron que habían partido a mejor vida y con la muerte les había tocado el fin (65) de los justos. La ciudad de Argos trasladó a Delfos un monumento de estos hombres a los que la dorada virtud convirtió en ilustres».

Creso se lamentó al mismo tiempo que le decía: «¿Y en tu opinión, oh forastero ateniense, no soy digno de superar la fortuna incluso de los más humildes?, ¿te parezco ser menos (70) que la plebe anodina?» Solón, entonces, le contestó mostrándole cuál era el colmo del hombre feliz, con cuánta entereza debe sobrellevar el beneficio quien pretenda ser justamente digno de tal calificativo; le enseñó que esto no puede suceder a ninguno de los seres humanos sino después del señalado destino de la postrera sepultura a causa de los inciertos (75) cambios de la fortuna y sus confusos vaivenes.

Creso se burló de él como si le hubiese dicho banalidades, porque aconsejaba aguardar el final de cada situación y porque con razón no podía ser llamado feliz con ninguno de los bienes presentes. No sabes, botarate, no sabes, Creso, qué grandes (80) infortunios te traerá pronto la feroz Venganza. Pereció tu única alegría, tu hijo Atys, a quien el frigio Adrasto atravesó en mala hora; y a ti, señor de Asia, resplandeciente en el guerra y en la paz, te arrojó al fuego indomable el victorioso y enérgico Ciro. Aquí es donde (85) se acabaron tus boatos, gran Creso, cuando en tu desgracia te arrastraban encadenado; ya entonces admites la verdad de las palabras de Solón, gracias a las cuales finalmente eres salvado del fuego.

Así pues, Cosme, nada precederó me atrae ni me dejo arrastrar por halagos de ninguna clase seducido por el amor (90) a la fortuna, que deseo, sin embargo, te sea feliz, y lo más favorable posible se cuide por completo y sin fin de tus nietos y de tus lares. Mas sólo tu virtud celebérrima estimula mi mente y con un maravilloso sentimiento de amor por tu bondad, me hace afecto a tu persona.

Eres bueno, amas a los que son excelentes por su virtud, (95) eres poeta y en todo lugar ayudas a los poetas apoyándolos con tu palabra y con la cercanía de tu espíritu. Sean también queridos por ti los que veas que son amigos de éstos y afectos a tu persona. Pues si quieres, Cosme, mirar por tu interés con la guía de la razón, (100) los que honraron a los hombres buenos no están privados de la tutela bienhechora de la noble bondad.

Sin embargo, en la versión definitiva ha cambiado el tono tan adulador de la *peroratio*:

¿Ves, Cosme, cuán vacilantes, cuán precederos y (85) fútiles son los bienes que persigues tú, que pones en la suerte falaz tu esperanza y tu nombre? Demasiado lejos llevas tu mentira. Pues no los dineros, sino la hermosa virtud hace a los hombres felices. Quien la haya ligado a sí como compañera, dominador de Ditis infernal, se apresta a marchar (90) seguro hacia las estrellas, y, como un dios habita, el diáfano éter, libre de la cárcel del cuerpo. Por tanto, fija a la virtud como fundamento ante ti, que quieres escalar los aires celestiales por medio de las alabanzas y los méritos. Pero si las riquezas te impiden a ti, apesadumbrado con su lastre aciago, levántarte

dulcemente hacia la obra de la (95) bondad, expúlsalas como manda hacer Aristipo con el oro. El castor, para escapar de los cazadores y de las fauces crueles de los perros que le acosan, se corta él mismo con sus dientes sus preciados testículos. ¿Es que en la bolsa escondes tu espíritu al igual que tu dinero?, ¿consideras ridículos (100) los consejos que te doy?, pero a tí te arrastrará la fortuna adversa precipitándote en el ridículo.

En efecto, Cosme el Viejo fue el soberano a quien Filelfo llegó a atacar en más ocasiones, y no sólo por medio de estas sátiras sino también en los diálogos filosóficos *Commentationes Florentinae de exilio*, en su extenso epistolario, y en una filípica, *Oratio in Cosmum Medicem*, que hasta la fecha permanece inédita²⁶. Cosme de Médici y su hermano Lorenzo, y los intelectuales florentinos de su círculo, Carlo Marsuppini, Niccolò Niccoli y el camaldulense Ambrogio Traversari, fueron, según nuestro susceptible profesor, los responsables de su relegación en el *Studio Fiorentino*, de los dos intentos de asesinato que sufrió, y, finalmente, de su exilio de la ciudad cuna del Renacimiento. Aunque, como ya hemos visto, él no se quedó corto en la respuesta, y ya desde el principio andaba haciendo alusiones públicas en sus clases del complot de envidiosos que le perseguía²⁷, y más tarde no dudó en favorecer abiertamente, a pesar de que no era ciudadano, al partido de los aristócratas, hasta el punto de que, cuando Cosme fue apresado, estuvo clamando por su ejecución.

Existe una recopilación de los encomios y dedicatorias a Cosme realizada por Bartolomeo Scala, humanista y canciller de la república florentina. Gracias a un trabajo reciente, podemos conocer el contenido de esta colección de encomios a Cosme de Médici, donde Filelfo se nos presenta como uno de los primeros en dar a Cosme el título de *Pater Patriae*, veinticuatro años antes de que le fuera oficialmente tributado²⁸.

-
- 26.- Las sátiras expresamente lanzadas contra Cosme son *Sat.*I.3, II.1, III.2, IV.1 y 9, V.2, 6, 8 y 9, VII.7 y 8. De un tono más profundo son sus tres diálogos *De exilio*, el último de los cuales, *De paupertate*, que precisamente comienza con una mención del rey Crespo, está publicado por E.Garin, *Prosatori Latini del Quattrocento* (La Letteratura Italiana. Storia e testi 13; Milán-Nápoles 1954) 494-517; el trabajo más reciente sobre esta obra es de G.Ferràu, «Le Commentationes Florentinae de exilio», en *F.F. nel quinto centenario della morte* (nota 2) 369-388, el cual, al exponer el estado de la cuestión, no señala un ms. Colombino ya mencionado por K.Wagner (nota 23) 70,n.2, el 5-6-18, que contiene los tres diálogos completos; cf. P.O. Kristeller, *Iter*, IV (nota 14) 620a. La *Oratio in Cosmum Medicem* es una verdadera diatriba no sólo contra Cosme sino también contra Poggio, Niccoli y demás partidarios, de la cual dio cumplida noticia R.Sabbadini, *Giornale storico della letteratura italiana* 5(1885) 162-169.
- 27.- M.C.Davies (nota 13) 131, n.143, señala una lección, «Florentiae habita», conservada en el ms. de la Bodleian Library Canon.class.lat. 222, ff.79-80v, que de ser auténtica su fecha «XIII Kal.Ian. 1429», sería la primera manifestación en público de estos enfrentamientos. A pesar de que esta hostilidad se manifiesta casi desde su llegada a Florencia en abril de 1429, pues hay una carta del 31 de julio en que comunicaba a Giovanni Aurispa el recelo que le inspiraban Marsuppini y Niccoli; cf. *Philelfi Epist.* (nota 3) f.9r, las sátiras en las que atacaba a este grupo no fueron divulgadas, ni la mayoría compuestas o reelaboradas, hasta bastante más tarde, especialmente después de su marcha a Siena en octubre de 1434, pues es sólo a partir de esta fecha cuando también ataca a Poggio Bracciolini.
- 28.- La obra se titula *Collectiones Cosmianae*, ms. Laurenziano plut. 54.10, sobre el que ha elaborado su artículo A.M. Brown, «The Humanist Portrait of Cosimo de' Medici, Pater Patriae» *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24(1961) 186-221, espec. 190, n.21. En este estudio no se hace mención de este poema del ms. Acquisti e Doni 323.

La totalidad de los estudiosos que han tratado las *Sátiras* de Filelfo coinciden en situar el punto de arranque de sus amargas invectivas en las rencillas académicas enmarcadas en la turbulenta vida política de Florencia en los años previos a la toma del poder por la facción liderada por Cosme de Médici (1429-1434). Esto se infiere fácilmente tanto de los temas que trata en las que constituyen la redacción definitiva como de la precisa declaración programática que realiza el propio autor²⁹. Pero este manifiesto en el umbral de sus ordenadas *Sátiras Hecatósticas* hay que entenderlo como un componente más del exordio que da forma orgánica a toda la obra en el momento de su culminación, lo que ha de implicar en consecuencia la exclusión o remodelación del exiguo material anterior a esa etapa florentina. Y en este caso concreto, su eliminación está tanto más justificada por cuanto esta composición consiste en nada menos que una petición de mecenazgo³⁰ al prócer al que poco después atacaría con los más acerbos insultos en poemas que habrían de estar incluidos en la misma obra.

Filelfo había llegado a Bolonia el 17 febrero de 1428, huyendo de la epidemia con que se había encontrado en Venecia a su retorno de Constantinopla. Allí es contratado por la Universidad como profesor de Elocuencia y Filosofía Moral, pagando el cardenal de Arles, legado pontificio, un tercio de su sueldo³¹. Desde estos días datan los contactos con los intelectuales florentinos que intentaban captarlo para que ocupara el puesto de profesor de griego que había dejado vacante Giovanni Aurispa en 1427. El 27 de mayo escribía al propio Aurispa una carta en la que le manifestaba su inquietud por la cada vez más grave situación política de la ciudad³². Existe una carta de Filelfo a Ambrosio Traversari en la que expresa su deseo de encontrarse en las tertulias del monasterio de los Camaldulenses en las que participaban, entre otros, este monje humanista, Niccoli y los Médici; esta epístola tiene la fecha de 17 de Agosto³³, un día después de la hecatóstica que comentamos. Luego, a finales del mismo mes, los boloñeses expulsan al legado del Papa, y éste ordena asediar la plaza, lo que conlleva el cierre de la Universidad. A partir de entonces intensifica las gestiones con los florentinos hasta lograr ser contratado por el *Studio* en abril de 1429.

Así pues, en estas amistosas relaciones en las que nuestro autor no perdía ocasión de manifestar la excelencia de sus conocimientos de griego, se inscribe esta sorprendente y halagadora petición a Cosme de Médici. Su núcleo central, como hemos visto ya, lo compone la narración del diálogo entre el riquísimo Crespo y el sabio Solón, contraposición entre los bienes terrenales que dependen de la

29.- Sed tu, Florentia, uati, Dia, ignosce tuo, non te lacerare, sed istos / Aggredimur, tetris qui moribus omnia pergunt Et scelerare truces et turpibus addere foeda *Sat.*I.1.20-23.

30.- En 1425 Antonio Beccadelli ya había solicitado la protección de Cosme por medio de la dedicatoria de su obra primeriza; en éstos dísticos lo alaba en los similares términos que Filelfo en estos hexámetros inéditos: «Cosme, uale, uatum spes et tutela nouorum», cf. F.C.Folberg, ed., *Antonii Panormitae Hermaphroditus* (Coburg 1824) 39, 93, 144, 166.

31.- Cf. E.Legrand, (nota 5), pp. 2-5.

32.- «Nescio quid monstri hos inter se ciues (sc. Bononienses) latere audio, quod ne quid pariat magnae calamitatis non possum non uereri. Ioanni Aurispae, ex Bononia vi kal. Iun. 1428», *Philelfi Epist.* (nota 3) f.5r.

33.- Esta carta está señalada por G.Zippel (nota 1) 223 n.21.

fortuna y los espirituales, que deben estar arraigados e inamovibles en el corazón del sabio. Esta antítesis da pie al autor para expresar sus convicciones morales que reflejan, a través del ideal del *vir bonus et sapiens* y del tópico de la *outrageous fortune*, la huella clásica de los ideales éticos de la Nueva Estoa.

La bella historia sobre lo perezoso de la vida humana contada por Heródoto, que será nuevamente utilizado por Filelfo para atacar a Cosme por su excesivo apego a las riquezas³⁴, sirve en esta ocasión para avalar la inquebrantable adhesión del humanista al cultivo de la virtud y de los más altos valores del espíritu. A pesar del tono adulador hacia el destinatario, se hacen patentes las características de sus sátiras en ese tono admonitorio antes señalado, en el imperioso apóstrofe al rey Creso (vv. 79-87), y en los fáciles recursos de su poesía, el juego de palabras (v. 1) y el silogismo (vv. 8-9, 94-98). Pero lo que más nos asombra es que llegara a reconocer ante el mismísimo Cosme de Médici que tenía motivos sobrados para no considerarse poeta (v. 3); por encima de que pudiera entenderse como el tópico de la *captatio benevolentiae*, la humilde declaración fundamenta la hipótesis de que ésta sea una de las primeras composiciones métricas de este autor que unos treinta años después, como hemos visto, se ufana de contar sus versos por miles.

José SOLÍS
Universidad de Sevilla

34.- La redacción definitiva in *Cosmum* (Sat.I.3) se conserva en otros tres mss. misceláneos; cf. J. Solís (nota 2) 21. Es muy probable que esta primera versión *ad Cosmum* nunca llegara a su destinatario.

ALGUNOS ESCRITORES NEOLATINOS DEL ENTORNO MALAGUEÑO DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Una de las ideas que se van perfilando como características del pensamiento moderno es la de su apertura a las distintas épocas del pasado sin predilección por alguna de ellas en especial. En el estudio de la producción neolatina quizá se percibe un reflejo de esa tendencia en cuanto que ya no se considera un empeño vano ocuparse de otros humanistas que no sean los nombres consagrados de un Nebrija, un Vives, o un Brocense. Por otra parte pocos son los que se cuestionan hoy en términos radicales problemas como el de si existe o no el humanismo en España, o el del interés de su estudio. Estos debates han perdido vigencia, y mientras tanto se realizan numerosos estudios parciales que a la postre serán los que den la verdadera respuesta a esas cuestiones.

Por fortuna se van superando ciertos recelos y el estudio de los textos latinos del humanismo va dejando de ser una actividad puramente marginal para el filólogo latino. En definitiva, se acrecienta el interés por esta producción y paralelamente el campo de estudio se ensancha considerablemente. Esta ampliación influye, sin duda, en la forma de abordar su estudio. Y así, parece necesario que nuevos investigadores se vean implicados en la tarea de estudiar otros centros de documentación todavía insuficientemente explotados. Esa labor obviamente será realizada con menor esfuerzo y en mejores condiciones por quienes tienen más fácil acceso a esos centros. Estas ideas y el estímulo de algunos colegas han sido determinantes para que un grupo de profesores y alumnos de la Universidad de Málaga¹ nos hayamos propuesto localizar, identificar y editar la producción neolatina del entorno malagueño correspondiente al periodo que va desde la reconquista de la ciudad en 1487 hasta finales del siglo XVII.

1.- Recientemente ha sido reconocido por la Junta de Andalucía como grupo de investigación.

La presente comunicación no pretende hacer una exposición de los resultados o proyectos de este grupo, y se limitará a presentar algunos datos y personajes que configuran el grupo de humanistas del entorno malagueño, que son en definitiva los que nos han determinado a trabajar en este proyecto.

En esta presentación no es preciso hablar de la figura de Juan de Vilches, a quien los estudios de J. F. Alcina² hace ya bastantes años le otorgaron un puesto relevante dentro del panorama general del humanismo español. Sin embargo, he de reconocer que las numerosas noticias contenidas en la obra del antequerano sobre otros humanistas me han servido de punto de arranque en muchas ocasiones.

Cabría esperar que sobre estos personajes hallásemos información abundante en la historiografía malagueña. Y es preciso reconocer que la historiografía local malagueña es relativamente amplia. La lista de autores que la configuran podría comenzar ya en el siglo XVI con Francisco Padilla; en el XVII nos encontramos con Gaspar de Tovar, Martín de Roa³, el poeta Ovando de Santarén, y el P. Morejón; en el XVIII con nombres ilustres como el dominico Milla y Suazo, el Marqués de Valdeflores, y Medina Conde; y en los siglos XIX-XX se añaden los nombres de Bolea y Sintas, Guillén de Robles, Benavides y Escobar. Toda esta tradición se podría enlazar con las investigaciones que se realizan actualmente en la Universidad de Málaga. Pues bien, en todo ese caudal historiográfico no encontramos sino datos sueltos sobre los personajes que nos interesan; y desde luego su información es mucho más fragmentaria e incompleta que la aportada sobre algunos de ellos por Nicolás Antonio.

La fuente de información sobre estos autores, que considero específica y de mayor interés, es la documentación custodiada en los principales archivos de la ciudad de Málaga y de Antequera: ACM (Archivo de la Catedral de Málaga); AHPM (Archivo Histórico Provincial de Málaga); AMM (Archivo Municipal de Málaga) y AMA (Archivo Municipal de Antequera). En teoría con esta documentación se puede establecer un cerco decisivo, por tres flancos, a la personalidad histórica de los humanistas del entorno malagueño. Las actas capitulares del Concejo y las del Cabildo catedralicio ofrecen una documentación uniforme, en cuanto que allí se recoge en paralelo la vida oficial de estos dos centros de poder: el Concejo Municipal y el Cabildo de la Catedral. Debemos tener presente que buena parte de estos personajes eran clérigos, y otros fueron personajes influyentes en la vida municipal. Por otro lado la documentación notarial de los protocolos del Archivo Histórico Provincial es el instrumento idóneo para sorprender la actividad privada de estos personajes (compras, ventas, arrendamientos, poderes, etc.) reflejada en los protocolos de los escribanos públicos.

2.- J. F. Alcina, *La poesía neolatina en España en el siglo XVI: Catálogo y seis estudios*. Tesis doctoral inédita, Barcelona 1974, pp. 796 ss. Conozco parcialmente esta obra por cesión del autor. Id. (Resumen), p.5. Id. "Tendences et caractéristiques de la poésie hispano-latine de la Renaissance", en A. Redondo (ed.), *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*. París 1979, pp. 138-9. Id. "La poesía latina del Humanismo español: un esbozo", en *Los Humanistas españoles...* Murcia 1990, p.23.

3.- Cf. P. Gan, "Estudio preliminar" en F. Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada*. Ed. preparada por A. Marín Ocete. Estudio preliminar por P. Gan. Índice por L. Moreno, Granada 1987, p.17. En su capítulo "Andalucía en la historiografía barroca" sólo menciona a Martín de Roa, sin duda porque su obra es la más accesible.

Sin embargo este planteamiento teórico se encuentra con dificultades en la gran cantidad de documentación no explorada todavía y en el mal estado de su conservación. A ello se añade la dispersión de las noticias y el diverso interés de las mismas. No obstante, los resultados de los trabajos ya realizados pueden calificarse de satisfactorios, pues en unos casos la documentación se ha mostrado generosa, aunque en otros no se ha tenido la suerte de encontrar una sola referencia de algún humanista residente en Málaga, citado por Vilches.

Como acabo de apuntar, en la rica información que la *Bernardina* de Vilches proporciona encontramos indicios claros de la existencia en Málaga de cierto ambiente humanístico. Entre los personajes que cita podemos mencionar a Tomás de Villanueva, Juan Navarro, Juan de Valencia, los hermanos Torres, el canónigo Francisco Girón, el vicario Bernardino Contreras y el propio obispo Bernardo Manrique. Estas noticias tienen plena confirmación -que sepamos- en el caso de Juan de Valencia, y parcialmente en los Torres. A estos personajes, afincados en Málaga hacia mediados del siglo XVI, habría que añadir una lista mucho más amplia de otros que también están relacionados con el entorno malagueño.

A pesar de esas noticias y confirmaciones, nos queda la duda de que todo ello sea pura referencia a un mundo ideal, forjado por Vilches sobre una realidad muy limitada, que se podría reducir a sus propias actividades en Antequera y a las de su colega Valencia en Málaga. Esta posibilidad nos empuja a echar una mirada hacia el ambiente general en el que se pudo desarrollar esa actividad intelectual⁴.

Refiriéndonos al núcleo urbano malagueño y a sus alrededores, se puede afirmar que esta zona vivió años de prosperidad económica en el siglo XVI. Según ha confirmado la tesis de López Beltrán⁵, hacia los años 30, límite que se impone su trabajo, Málaga disfrutaba de unas condiciones especiales de progreso económico, basado fundamentalmente en las intensas relaciones comerciales de su puerto. Estos intercambios tienen sus puntos más frecuentados en los puertos italianos.

Otro hecho que tiene ciertas conexiones con ese florecimiento económico es el de las relaciones estrechas que mantenía con Roma el sector más destacado de la clerecía malagueña. Pero, dejando a un lado esa apertura especial hacia Italia, basada en el comercio, las relaciones con Roma tenían un motivo concreto en la residencia permanente de los obispos de Málaga en la corte pontificia. Rafael Riario y su sobrino, César Riario, fueron titulares de la diócesis malaguitana sucesivamente desde 1518 hasta 1540. Estas circunstancias explican las frecuentes idas y venidas de clérigos malagueños a Roma, y el afincamiento definitivo de algunos de ellos en la ciudad eterna.

Por otro lado no es una faceta que se debe pasar por alto la de las aficiones humanísticas del cardenal R. Riario. Un testimonio de ello pueden ser las representaciones teatrales, patrocinadas por él, de comedias antiguas y humanísticas; y entre ellas la de la *Historia Baetica* de Carlo Verardi.⁶

4.- La denominación de humanista se aplicará, en la forma en que se hace frecuentemente, a los cultivadores del latín con fines literarios, o a los gramáticos que escriben obras relacionadas con la actividad de enseñantes. Ello no excluye que también se les dé entrada a otros personajes, cuya obra literaria nos es desconocida o sencillamente no la realizaron, pero que nos consta que participaron directamente en ese complejo fenómeno que llamamos humanismo.

5.- M.T. López Beltrán. *El puerto de Málaga en la época de transición a los tiempos modernos*. Málaga 1986.

6.- Cf. A. Stäuble, *La commedia umanistica del quattrocento*, Firenze, 1968, p. 126.

Curiosamente este humanista perteneció a la cámara papal y fue secretario apostólico durante bastantes años, desde Paulo II hasta Alejandro VI, cargos que ocuparían los Torres malagueños desde 1520 aproximadamente. Precisamente la consolidación de éstos en la corte pontificia determinaría que a partir de esa época se intensificaran las relaciones entre el grupo de clérigos capitulares malagueños y Roma. Los contactos estrechos perduran hasta comienzos del siglo XVII, siempre protagonizadas por miembros de la familia Torres. Según se comprobará después, estos clérigos malagueños afincados en Roma también frecuentarán los medios humanísticos.

Las pingües prebendas del obispado malagueño parece ser que atrajeron a los puestos capitulares a personalidades destacadas por sus cualidades intelectuales. Este parece ser el caso del Dr. Pedro Zumel, canónigo magistral desde 1544 hasta 1565, en que pasaría a igual puesto en la catedral sevillana, y representaría al arzobispo de Sevilla y al obispo de Málaga en Trento, en donde tendría intervenciones resonantes⁶. Con anterioridad, durante diez años 1509-1519, estuvo entre los capitulares de esta catedral, como arcediano de Málaga, el ilustre dramaturgo Juan del Encina⁷. Sin duda formaban parte del ambiente intelectual de esos círculos clericales otras personalidades relevantes como el canónigo Francisco Padilla (autor de una importante *Historia eclesiástica*), y en este ambiente se formaría, ya en la segunda mitad del siglo XVI, Bernardo José Alderete.

Los datos apuntados nos hacen pensar que las noticias detectadas sobre los humanistas de Málaga responden a un ambiente intelectual en esta ciudad y su entorno que rebasa los límites estrechos de los nombres transmitidos por los versos de Vilches. Hay pues, ciertas condiciones económicas y un ambiente intelectual que sostienen la actividad de los humanistas, en su mayor parte maestros de gramática. Conforme se va penetrando en este mundo se aprecia que incluso el círculo de estos maestros de gramática, cultivadores de las letras latinas, se puede ver reproducido en otros centros: Coín, Ronda, Lucena, y por supuesto Antequera. Esta dispersión me ha empujado a ceñirme ahora fundamentalmente a unos cuantos personajes relacionados con Málaga.

Juan de Valencia ocupa un puesto relevante dentro de este grupo. Entiendo que representa en el ambiente humanístico malagueño lo que fue Vilches para el de Antequera. Son varios los puntos de semejanza que existen entre estos dos personajes: Ambos son maestros de gramática: Vilches en la cátedra aneja a la iglesia colegial de Antequera, y Valencia en el estudio dependiente del cabildo catedralicio de Málaga. Ambos se nos presentan como alma de su centro respectivo de enseñanza. Ambos dejan huella profunda en la juventud que participa de sus enseñanzas. Ambos dedican parte de su tiempo a cultivar las letras latinas, y escriben obras importantes que podemos leer hoy.

Tal vez estas afinidades se podrían ampliar si conociéramos mejor sus respectivas biografías y obras. Por ahora la biografía de Valencia lleva la peor parte. Las noticias sumarias que ofrece Nicolás

6.- V. González, *Carateres de la sociedad malagueña en el siglo XVI*. Málaga 1986, pp. 16 ss.

7.- R. Mitjana, *Sobre Juan del Encina, músico y poeta*. Málaga 1895. E. del Pino, *Tres siglos de teatro malagueño XVI - XVII - XVIII*. Málaga 1974, pp. 33 ss.

Antonio⁸, quien a su vez las toma de Alderete, han servido casi de única información hasta hoy. La documentación malagueña revisada permite añadir algunos datos sobre su vida y sus actividades en Málaga, y es de esperar que en el futuro se vayan ampliando.

De ellas nos interesan ahora las que aluden a su actividad en el estudio de gramática, que se debió extender aproximadamente desde 1544 hasta su muerte. Valencia se queja del trabajo duro que desarrolla. En su labor diaria se verá obligado a servirse de la ayuda que le prestan dos alumnos aventajados, Antonio de Hojeda y Alfonso de Torres. La marcha de éstos le sugiere una composición en la que les dedica una cordial despedida:

Vos me non sinitis magnae succumbere moli,
ars mihi quam peperit per multa examina pubis. [...]
Quid Malacae nunc unus agam? Quo uendice pellam
taedia, ne Lerna nascantur ab anguibus angues?

Esa *magna moles* la relaciona el propio Valencia con el gran número de alumnos que tenía a su cargo. El progreso económico a que aludíamos anteriormente habría tenido inmediata repercusión en el creciente interés por la enseñanza. Sabemos que en los prósperos años 1540-1550 la concurrencia de alumnos a la escuela catedralicia, regentada por Valencia, crecía considerablemente. El año 1547 frecuentaban el estudio de gramática 80 alumnos, y en el año siguiente la clientela había llegado al centenar⁹. ¡Es fácil comprender las quejas del maestro que se veía obligado a sujetar a cien adolescentes enseñándoles latín durante varias horas seguidas al día y sin más ayuda que la de dos alumnos aventajados! ¡Era para echarlos de menos, cuando éstos se le despidieran!

Conocemos otro episodio que denuncia la penosa situación en que se desenvolvía el profesor de latín en estos estudios de provincias. Las actas capitulares recogen una petición de Valencia al Cabildo¹⁰ en el sentido de que las fanegas que le corresponden como salario se le den juntas en un pueblo. La dura realidad que así trataba de remediar tenía su base en los estatutos de D. Pedro de Toledo. En su cap. 58 disponía que cada pila de bautizar del obispado estaba obligada a entregar una fanega de trigo para sustento del gramático. El sufrido profesor se encontraba en la necesidad de ir pueblo por pueblo recogiendo el pago de su sudor.

A pesar de todo, el éxito de sus enseñanzas fue notable a juzgar por los discípulos que formó, y por las alabanzas que uno de ellos, Bernardo José Alderete, hace de él. Le llama éste con orgullo «mi maestro, a quien los hijos de Málaga deuen mucho»¹¹.

8.- N. Antonio, *BHN*, I, 790. J.L. Moralejo, "Literatura hispanolatina V-XVI", en J.M. Díez Borque (ed.), *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*, Madrid 1980, p. 131.

9.- Cf. V. González, *op. cit.* pp. 47-8.

10.- ACM, AC. 10, fol. 59. V. González, *op. cit.* p. 48.

11.- B. Alderete, *Varias antigüedades de España. África y otras provincias...* 1614, p. 55.

Otra noticia, extraída de la documentación malagueña y conocida desde hace tiempo, es la que nos informa de que la representación del auto en la catedral malagueña el día del corpus de 1562 corrió a cargo de Juan de Valencia¹². Este dato nos pone ante otro aspecto de la actividad del humanista, y sobre todo nos conecta con su producción literaria. No me detendré en este punto sobre el que me ocupo en otro lugar, pero sí se debe indicar, como resumen, que la obra escrita por Juan de Valencia es relativamente amplia y variada, aunque lamentablemente no nos sea posible acceder a ella en su totalidad¹³.

Si en Juan de Valencia tenemos bien definido el perfil del humanista, no podemos decir lo mismo de los personajes de los que hablaremos a continuación, aunque desde otros puntos de vista sean personajes históricos más atractivos. Vilches destaca en varias ocasiones la actividad y talante de humanistas de los hermanos Diego y Francisco de Torres. Nos habla así mismo de Luis de Torres y Juan de Torres. Las alabanzas dirigidas a estos personajes, y en especial las que dedica a los dos primeros constituyen motivo suficiente para que nos ocupemos en desvelar su participación en el movimiento humanístico de la época, en la medida que lo permite la documentación.

La historiografía local (Morejón, Medina Conde, y Díaz Escobar) aporta noticias sobre estos personajes. Sin embargo su información debe ser tratada cautelosamente. Sus datos se nos ofrecen confusos, pues unas veces no distinguen a dos personajes homónimos, considerándolos la misma persona, y otras hacen dos personajes de la que en realidad fue una sola persona¹⁴. En cambio son una buena base para el encuadramiento histórico de los miembros de la familia Torres las breves notas que ofrecen las profesoras Camacho y Miró (1985) sobre Luis de Torres (I) en su trabajo sobre la escultura sepulcral de este personaje¹⁵. Las expectativas que las noticias encomiosas de Vilches despiertan quedan en alguna medida defraudadas al tratar de corroborarlas con el testimonio de la restante documentación. Sin embargo el conjunto de ésta permite clarificar en buena parte la intervención que los distintos personajes de esta familia tuvieron en el movimiento humanístico de la época. Por otra parte, gracias a ella podemos entrever una tradición humanística en la familia Torres que parece ser de interés para el círculo de humanistas malagueños, y que, trascendiendo el ámbito local, ayuda a comprender algunas composiciones y aspectos de la vida del humanista aragonés Juan Verzosa.

12.- E. del Pino, *op. cit.*, pp. 44.

13.- La parte que en la actualidad nos es accesible aparecerá en breve editada con traducción y notas.

14.- La verdad es que la documentación notarial contemporánea da pie en más de una ocasión para este tipo de confusiones, ofreciendo, por ejemplo, los apellidos de los Torres bajo diversas formas: cf. AHPM, 443, fol. 836v-837r.

15.- Para distinguir a los varios Luis de Torres de esta familia adopto esta forma (Luis de Torres, I...II...) que utilizan las citadas profesoras en su importante trabajo R. Camacho -A. Miró, "Importaciones italianas en España en el siglo XVI: el sepulcro de D. Luis de Torres, Arzobispo de Salerno, en la catedral de Málaga", *Boletín de arte* 6 (1985)93-109. Todavía aquí hay que anotar alguna imprecisión en el árbol genealógico que ofrecen, en lo que respecta a la ubicación de Luis de Torres (III), hecho que obviamente no afecta para nada al tema de su investigación (vid. p. 94).

El primer personaje de la familia Torres¹⁶ que se ofrece a nuestro interés viene citado por Vilches con estas significativas palabras:

Quid, (memorem)Ludouice, tuas tollens ad sydera Turres?(67,23)

Se trata de Luis de Torres (I), arzobispo de Salerno. Los documentos del AHPM (Leg. 103)¹⁷ nos lo presentan ya en 1524 como «escritor de breves apostólicos en la corte romana», cargo que ya ocupara Carlo Verardi. Su actividad indudablemente se desarrolló en los medios romanos afines a los poderosos Riario. No tenemos noticia de otras relaciones suyas con el mundo de las letras, pero al menos se le puede atribuir el mérito de haber introducido a familiares y amigos en los círculos curiales y humanísticos de Roma.

Hermano del anterior es Juan de Torres y padre de Diego, Francisco, Luis II, Fernando, y Alfonso. Todos ellos están relacionados de alguna forma con el movimiento humanístico. A Juan de Torres le dedica Vilches unos versos (67,5-20), elogiando sus cualidades de persuasión y gracejo (67,13-16)¹⁸.

Pero desde el punto de vista de la actividad humanística tienen más interés los hijos de éste, y en especial Diego y Francisco. A Diego le dedica Vilches más de 160 versos en distintas composiciones de las «Silvas», más que a ningún otro personaje en esta parte de su obra. En correspondencia con ello, Diego es también el autor que más versos laudatorios escribe para la *Bernardina* de Vilches.

La información sobre este personaje nos la proporcionan los versos del poeta antequerano y la documentación de los tres grandes archivos de Málaga. De la lectura de los versos de Vilches podríamos concluir en síntesis que Diego de Torres, y también su hermano Francisco, son discípulos del humanista antequerano (vid. poema 70). Diego aparece además como poeta latino (p. 62), dominador ya de las técnicas de la poesía latina y de la retórica, y que está adornado de una sorprendente erudición en todos los campos del saber. El p. 65 muestra a Diego ya a la altura del maestro. El p. 63 ofrece igualmente una alta consideración de los hermanos Diego y Francisco de Torres y los llama «poetas que en Málaga destacan». No parece que todo haya de ser lisonja en las palabras de Vilches; antes bien del conjunto de sus versos trasciende una sincera admiración hacia las posibilidades de los hermanos Torres en el campo de la poesía.

16.- En esta investigación he intentado explotar en principio la documentación de los archivos malagueños, por tratarse de personalidades influyentes, como ya indica alguna vez el propio Vilches. Y, en efecto, en los tres grandes archivos de Málaga hay referencias y datos importantes sobre personajes de esta familia.

17.- Debo esta información a la profra. M.T. López Beltrán.

18.- Las actas capitulares del concejo malagueño dan confirmación a esas apreciaciones de Vilches, y atestiguan que Juan de Torres es el miembro más activo en el seno de este organismo desde 1519 hasta 1561. Además sus intervenciones suelen ser decisivas en los acuerdos tomados por el concejo. Cf. P. Pereiro, *El concejo malagueño en la transición de un reinado. 1553-1559*, Málaga 1984 (Mem. Lic. inéd.), y *Vida cotidiana y élite local: Málaga a mediados del siglo de oro*, Málaga 1987, pp. 127 y 153.

Tras este repaso esquemático de las opiniones de Vilches se impone comprobar si los textos latinos de Diego responden a esas expectativas. Las seis composiciones latinas que de este autor he podido recoger no serían más que una mínima parte de lo que él compuso. Tres de ellas son los poemas laudatorios que este Torres dedica a la Bernardina de Vilches. En estos versos no hay materia suficiente para emitir un juicio sobre las cualidades poéticas de su autor, hecho que se suma a la limitación que supone el tono casi obligado de lisonja en este tipo de composiciones. Podemos, no obstante, observar algunos rasgos que confirman la opinión del maestro: una de sus composiciones adopta los mismos procedimientos literarios y la misma métrica del poema 62 de Vilches. Por lo que respecta a la métrica se puede añadir que Diego domina la técnica de la versificación, ensayando en cada composición metros diferentes. Y así mismo en la composición y en el desarrollo de los topoi clásicos hace gala de una habilidad y soltura verdaderamente notables.

No sabemos si Vilches fundamentaría sus juicios en obras ya realizadas por los Torres. Difícilmente sería así, teniendo en cuenta su juventud¹⁹. Sin embargo, sobre ejercicios escolares o en otras composiciones breves Vilches sí pudo observar en Diego esa facilidad de composición que nosotros aún podemos percibir. Y no se ha de olvidar que Diego de Torres por las fechas de la edición de la *Bernardina* era un joven de unos 25 años y que su vida se prolongaría 38 años más.

¿Siguió escribiendo poesía latina Diego de Torres en su madurez? Esta cuestión es la que he tratado de confirmar en el examen de diversos documentos, porque la respuesta me parece que debe ser afirmativa, aunque sólo he podido encontrar tres textos latinos que se le pueden atribuir.

Los archivos malagueños van facilitando numerosos datos y referencias a nuestro personaje, y con todos ellos en la mano podemos afirmar que Diego de Torres, siguiendo los pasos de su padre, fue un hombre de acción que participó de lleno en los asuntos públicos de la ciudad. ¿Explica esto suficientemente un abandono definitivo en su producción poética? Sin duda esas actividades mermarían mucho sus posibilidades de creación poética, pero me resisto a pensar en un abandono definitivo, sobre todo después de conocer, aunque de forma parcial, el testamento de Diego en donde se afirma que éste legó a su hermano Alonso tres libros de composiciones y casos de observación en romance y en latín, en verso y en prosa²⁰.

A Francisco de Torres también le dirige Vilches significativas alabanzas. Se puede decir que todas son del mismo tenor y están contenidas en los poemas 66, 67 y 70. Para Vilches Francisco de Torres es un adolescente especialmente dotado. Pero estas apreciaciones nos sugieren las mismas reflexiones que antes apuntábamos a propósito de Diego. En la documentación malagueña también aparece Francisco de Torres. Sabemos por ella que fue clérigo, y que recibió diferentes encargos de su hermano Luis (II) que ocupaba puestos de relieve en la curia romana. Precisamente por delegación

19.- Especialmente en el caso de Francisco, al que suponemos más joven que Diego.

20.- N. Díaz de Escobar, *Galería literaria malagueña*, 1898, p. 602: Este erudito extrajo la noticia del propio testamento de Diego de Torres, cuyo pasaje no ha pervivido en la copia del mismo que he manejado. En la lectura de este deteriorado documento he contado con la ayuda inestimable de la prof. M.T. Martín Palma.

suya actuó en asuntos eclesiásticos relacionados con otras diócesis y con la audiencia y Chancillería de Granada²¹. Pero ninguna referencia he encontrado que nos desvele si se dedicó a las actividades literarias.

En este aspecto es interesante la referencia que con motivo de su temprana muerte hace Juan Verzosa en la epístola dedicada a su hermano Alfonso de Torres²²:

[Francisco fratre]
 quo nullum, studiis aptum melioribus olim
 pulchra tulit Malaca: aut venturis proferet annis. (vv.6-7).

El juicio de Verzosa tiene concordancias evidentes con lo que Vilches ya pudo apreciar cuando Francisco era adolescente. Me parece de interés observar, corroborando lo que se dijo sobre las visitas frecuentes de los malagueños a Roma, que Verzosa y Francisco de Torres se habrían conocido en Roma, en donde se debía encontrar Alfonso cuando sobrevino la muerte a Francisco.

Es obligado referirse a la debatida cuestión del poeta perdido Francisco de la Torre, autor no identificado de una colección de poesías editada por Quevedo, que los críticos sitúan entre 1553 y 1572, y en la que se aprecia una fuerte influencia italiana. Mele y González Palencia²³ ya apuntaron la hipótesis del parentesco entre el bachiller Francisco de la Torre (el «poeta perdido») y Alfonso de Torres, el malagueño que acabamos de citar. La sugerencia trata de concretarla López de Toro en sus notas a la citada epístola de Verzosa, pero la documentación que aporta es claramente incompatible con nuestro personaje, pues se refiere a datos y hechos posteriores a la muerte de Verzosa. Evidentemente el personaje al que se quieren referir Mele-González Palencia y López de Toro es nuestro Francisco de Torres. Sin embargo, entiendo que esto no nos autoriza a tomar como definitiva la sugerencia de Mele-González Palencia para resolver la cuestión disputada de la identificación del poeta Francisco de la Torre en nuestro personaje.

Sorprendentemente M^a Luisa Cerrón no parece conocer esta sugerencia en sus últimos estudios sobre el tema²⁴. Esta investigadora no menciona siquiera esa posibilidad apuntada por Mele-González Palencia, cuando en la lista de los personajes históricos que se han barajado -y que ella ofrece- ninguno viene tan al pelo en cronología y en «avales» sobre sus cualidades literarias como nuestro Francisco de Torres²⁵.

21.- Cf. AHPM, 242, fols. 19v-20; 155r-v; 157 r-v; 886r-v.

22.- En los documentos de los archivos normalmente viene citado con el nombre de Alonso. Para la epístola de Verzosa vid. J. Verzosa, *Epístolas...* Estudio, trad. y notas de J. López de Toro, Madrid 1945, n° 63, p. 70.

23.- Mele-González Palencia, "Notas sobre Francisco de Figueroa", *Revista de Filología* 25 (1941) 380 ss.

24.- M.L. Cerrón Puga, *El poeta perdido: aproximación a Francisco de la Torre*, Pisa 1984. Francisco de la Torre, *Poesía completa*. Ed. de M.L. Cerrón Puga, Madrid 1984, pp. 11-33.

25.- Por lo que se refiere a la variación en el nombre, ya he anotado que el apellido de estos personajes no aparece en la documentación notarial de la época de manera uniforme. De este abuso le previene el P. del Álamo al propio Diego de Torres en el memorial que le redactó, después de revisarle el testamento. Vid. AHPM, 443 fol. 836v-837r.

Mi abstención en este asunto viene determinada por el silencio que se cierne sobre la actividad literaria de este malagueño. Nada hay en la documentación consultada, y nada dice su hermano Alfonso sobre esa posible obra, indudablemente inédita, cuando en su testamento (p. 2, apart. 2º) habla de los libros de Francisco, que según parece constituían una biblioteca importante, y que Alfonso da muestras de conocer bien. Creo además que la crítica no ha apurado todas las posibilidades para dar con esa identificación.

Así pues, mientras esa obra poética tan importante en las letras españolas y su autor se nos quedan en el aire, sin personaje histórico en que encarnarse, nuestro Francisco de Torres se nos presenta, por ahora al menos, como un escritor lleno de posibilidades literarias, pero sin obra. Tal vez esa obra literaria no la llegase a escribir nunca, sea por su escasa salud, sea por sus ocupaciones en la administración eclesiástica. Desde luego, los seis dísticos latinos que de él conocemos y que van entre los poemas laudatorios de la *Bernardina* de Vilches, poco nos pueden decir de sus habilidades literarias.

Más jóvenes que Diego y Francisco son los demás hijos de Juan de Torres, antes citados, y eso explica que Vilches no haga referencia a ellos. Pero Alfonso ya nos es conocido como uno de los alumnos aventajados de Juan de Valencia²⁶, y también como destinatario de la epístola consolatoria de Verzosa por la muerte de Francisco. Al mismo círculo de los allegados al humanista aragonés pertenecen Luis (II) y Fernando de Torres. Estos dos malagueños llegarían a ser influyentes personajes, especialmente Luis (II), quien fue arzobispo de Monreal y desempeñó la misión diplomática más delicada y trascendente del momento, al conseguir afianzar la liga de Lepanto. Pero en esta presentación sumaria importa destacar su relación con los medios humanísticos. Verzosa dedica una epístola a Fernando²⁷, y dos a Luis²⁸. La familiaridad existente entre Verzosa y Luis de Torres se pone de manifiesto en la epístola que lleva el nº 5 en la edición de López de Toro (*Vita tibi clara est, Torres, quae splendida: sed me ...*). Esa estrecha amistad no se interrumpe y determinará que Verzosa nombre testamentario a Luis de Torres (II), quien en esta función gestionará la edición de las *Epístolas* del humanista y redactará el epitafio del amigo muerto²⁹.

Pero quien realmente llevó a cabo la citada edición fue Luis de Torres (III), hijo de Fernando, y sobrino por tanto del diplomático de Lepanto. Varias circunstancias se daban para que el encargo recayera sobre él. El diplomático testamentario se quitaba así de encima un trabajo delicado, puesto que en los papeles de Verzosa salían a relucir nombres todavía importantes en la política. Además de comprometida, la tarea resultaba laboriosa. El propio Verzosa dejó sin concluir unas *explanationes*, que eran absolutamente necesarias para quien no estuviera muy al tanto de la vida romana del momento, y que era preciso llevar adelante. Todas esas dificultades entendió el hábil diplomático que

26.- Es presumible que los demás hermanos también asistieran a esta escuela de Valencia.

27.- J. Verzosa, *op. cit.*, pp. 23 -4, nº 13: *Si memini (Fernande), ut sat meminisse potes tu.*

28.- J. Verzosa, *op. cit.*, pp. 16-7, nº 5; pp. 141-2, nº 132: *Rex quod amat: quod tota cohors Hispana frequentat/ te (Torres) unum...*

29.- Cf. J. Verzosa, *op. cit.*, p. XXIX.

se conjuraban traspasando el encargo a su brillante sobrino, versado ya en la compleja trama de la corte papal y unido a Verzosa por el afecto, y posiblemente también por el magisterio que éste habría ejercido sobre él y sus hermanos³⁰.

Así pues, el joven Torres pronto llevó a término la edición, añadiendo una breve nota biográfica del autor que sigue siendo la base de nuestros conocimientos sobre Verzosa. Respecto de las *explanationes* él mismo declara en el prólogo que las ha concluído y está ocupado en su edición³¹. Estas aportaciones suyas al humanismo pueden ser motivo suficiente para mencionar aquí a este Luis de Torres (III), aunque lo más destacado de él en la documentación contemporánea sea su brillante carrera eclesiástica en la que alcanzaría el cardenalato.

La figura de su tío Alfonso es mucho más modesta. Se halla estrechamente relacionada con la vida capitular de la catedral de Málaga, en donde ocuparía las dignidades de tesorero y deán. Sin embargo, la nota que sobre él redacta Nicolás Antonio destaca mucho su personalidad intelectual. A ello contribuirían, tal vez, los encomios que dedican a su obra *Institutio sacerdotum* el célebre cardenal Baronio y el propio Clemente VIII. Entre las noticias que ofrece Nicolás Antonio leemos una que puede tener alguna relación con su actividad humanística, sin duda fomentada por su maestro Juan de Valencia y propiciada quizá por su amigo Verzosa. Nicolás Antonio, después de mencionar esa obra magna - materialmente lo es - de la *Institutio sacerdotum*, parece justificar otras actividades literarias de Alfonso de Torres: *certe Alphonsus studiis aliis, quibus se deditum alicubi fatetur, cum sacris initiatus fuisset illico relictis, iis se totum reddidit quae sacerdotem magis decerent*³².

Pasando por alto otros aspectos, volvemos de nuevo a su testamento³³. En su p. 3 se recoge la manda por la que lega parte de sus libros «a D. Luis de Torres, arzobispo de MonReal, mi sobrino». En esa manda después de señalar varios títulos, concluye «... la biblia de Benedicto, y S. Cipriano, y los cartapacios que tuviere, que aunque su señoría tenga estos libros quiero que no anden por otras manos por estar borrados de las más, y por ventura son algunas impertinencias que su señoría corregirá». Nada concreto sabemos sobre el contenido de estos cartapacios ni de las peripecias que corrieron. Sin embargo, conociendo la voluntad de su autor expresada en septiembre de 1588, fácilmente conectamos esos papeles con la edición en Roma de su *Institutio sacerdotum* en 1595. Supongo que el voluminoso cartapacio llegaría a manos de su destinatario, y que de nuevo Luis de Torres (III) se ocupó en labores de edición. Éste debió quedar gratamente impresionado con la obra de su tío Alfonso y de ello se haría lenguas ante el cardenal Baronio y ante Clemente VIII, quienes dedican encendidos elogios a la obra y al autor en sendas notas prologales. Aun reconociendo que me muevo en el terreno de las suposiciones, no me parece lógico identificar lo que él califica de «impertinencias»

30.- Cf. J. Verzosa, *op. cit.*, Epíst. nº 13, 13-5: *efficerem demum terrae ornaretur Iberae / iure et natura proles, Sanquinia coniux / qua te saepe beat.*

31.- Cf. Prol. 3r: (*explanationibus*) *eas quamprimum perfeci et evulgari curavimus.*

32.- N. Antonio, *BHN* 1, 51.

33.- Lo he podido leer gracias a la generosidad de D. Vidal González, archivero de la Catedral de Málaga.

con esa obra empapada de espíritu tridentino³⁴. Más fácil es suponer que entre esos papeles también irían los originales de aquellas composiciones anteriores - juveniles y de corte humanístico, me arriesgaría a precisar - a las que Nicolás Antonio se refiere con la fórmula evasiva trascrita antes: *studiis aliis relictis, iis se totum reddidit quae sacerdotem magis decerent*.

No podemos cerrar este recorrido sin citar, al menos, otros autores del entorno malagueño, que ciertamente no necesitan presentación. Me refiero especialmente al rondeño Vicente Espinel, a quien Lope de Vega tenía «por perito en la profesión de escribir y componer versos latinos»³⁵. Menos conocido es el poeta Juan Ovando, ya plenamente barroco, cuyo barroquismo localista percibimos en sus versos latinos agrupados en la parte quinta de sus *Ocios de Castalia*.³⁶ Otras muestras de su producción latina encontramos en sus *Poemas Lúgubres*³⁷, colección de poemas concebida como un monumento en recuerdo y alabanza de la esposa muerta en plena juventud. Los poemas latinos se distribuyen allí de manera estratégica en íntima simbiosis con los poemas castellanos.

No es posible ahora presentar a todos los personajes que en los siglos XVI y XVII tuvieron alguna relación con el humanismo en el entorno malagueño. He tratado sólo de ofrecer una muestra refiriéndome a los autores, cuyo estudio tenemos más avanzado. Sólo añadiría una precisión, y es que en el estudio y edición de su obra que tratamos de llevar a cabo nos mueve el sentimiento de que es casi una obligación nuestra recuperar el patrimonio histórico del entorno en el que desarrollamos nuestra actividad profesional, cuyos antecedentes son precisamente muchos de esos personajes. Y en ese proyecto nuestra intención no es dar especial relieve a ciertas obras y autores para propiciar comparaciones, que nos parecen trasnochadas, sino facilitar el acceso o sacar por primera vez a la luz en su escueta realidad lo que estaba olvidado, disperso o inaccesible.

Francisco J. TALAVERA ESTESO
Universidad de Málaga

34.- Según N. Antonio (*BHN* I, 51), Possevino habla de otra obra inédita de Alfonso de Torres, titulada *De diuinis officiis liber*.

35.- Cf. T. Rojo Orcajo, *El pajarillo en la enramada o algo inédito y desconocido de Lope de Vega*, Madrid, 1935, p. 37.

36.- A. Canales, "Palabras liminares", en J. Ovando, *Ocios de Castalia*. Ed., int. y notas de C. Cuevas. Textos latinos de F. Talavera, Málaga 1987, p. 11. Los versos latinos y su traducción ocupan las pp. 503-533.

37.- J. Ovando, *Poemas Lúgubres*. Ed., int. y notas de C. Cuevas. Textos latinos de F. Talavera, Málaga 1989.

EL TEMA LITERARIO Y LA RETRACTATIO HUMANÍSTICA DE LOS MODELOS CLÁSICOS. MARCIAL 9, 97 ADAPTADO POR VILCHES

En obras misceláneas que recogen diversas composiciones de ocasión -como es el caso del conjunto de piezas que Juan de Vilches agrupa en su *Bernardina* bajo el título de «Sylua»- los temas suelen venir determinados por la sucesión de las preocupaciones diarias. Este hecho suele restar unidad temática a este tipo de obras. Sin embargo, cuando un asunto aparece con cierta reiteración, se le puede considerar como una preocupación dominante en el espíritu del autor. Esto nos ocurre con el tema literario en la «Silva» de Vilches. Y ello no tiene nada de particular, a poco sincero que el autor sea en su escritura. En efecto, me estoy refiriendo al tema literario en el sentido amplio de las consideraciones o reflexiones que Vilches hace sobre su propia actividad de poeta neolatino o gramático, y de la repercusión que ésta provoca en su entorno.

La reiteración de este poeta antequerano sobre el tema literario me parece verdaderamente significativa. Si bien es cierto que la explicación cabal de este hecho nos conectaría con aspectos y problemas históricos o ambientales cuyo tratamiento rebasa los límites que razonablemente se han impuesto a una comunicación de este tipo. Por ello me ha parecido más apropiado centrar ahora la consideración del problema a través del epigrama 58 de esta colección, aunque esta concreción me exigirá previamente dibujar algunos trazos de encuadramiento general, y por otro lado me llevará necesariamente a moverme dentro de las pautas que rigen en el poema.

A lo largo de la «Silva» son numerosas las ocasiones en que Vilches recae sobre el tema literario en diversos aspectos: alusiones a sus lecturas favoritas, recomendaciones y consejos a escritores, críticas, etc.¹ Pero todo ese variado material lo podríamos agrupar, con todos los riesgos que esas

1.- Los temas abordados por Vilches en esos pasajes no creo que sean tan representativos como para desvelarnos la totalidad de su credo literario o poético, si es que realmente en este caso se puede hablar de un ideario coherente sobre poética.

globalizaciones comportan, en dos grandes capítulos: 1) reflexiones o recomendaciones que en tono distendido el autor dedica a discípulos y amigos; y 2) reflexiones y críticas que le suscita la lucha diaria en el mundillo de los gramáticos y escritores. No obedece esta elemental clasificación al simple criterio de poner a un lado las composiciones dedicadas a los amigos y a otro las que van dirigidas contra los enemigos. Creo que esa divisoria deja agrupados también con cierta regularidad los temas, amén de que es obvio el talante diverso de unos textos y otros. Además, con este punto de referencia queda indicada una de las notas que caracteriza la producción latina de Vilches y probablemente de gran parte de los poetas neolatinos, y es que ésta es una literatura de iniciados o de cenáculo. Sus cultivadores y lectores en muchas ocasiones comparten la profesión de gramáticos, y en todo caso les une una frecuente relación, no siempre amistosa, mantenida entre ellos en no pocas ocasiones por medio de la disputa literaria o del intercambio elegante.

El primer grupo estaría integrado por numerosas referencias personales entre las que se destacan los consejos prácticos de corte horaciano sobre la lima recurrente y sobre la adaptación de la empresa literaria propuesta y las fuerzas personales del autor. En el grupo segundo, más reducido que el primero, se incluirían las quejas de Vilches ante comentarios malévolos o críticas de colegas, y también una especie de colección de normas literarias básicas, recogida en el poema 58. Nuestro humanista en sus referencias mantiene en general un tono amable de moderación, acorde con lo que debió ser su carácter personal. En este aspecto habría que exceptuar, sin embargo, el poema que dirige a un tal León. La actitud personal que preside ese epigrama es la de un Vilches que parece haber sido alcanzado por los dardos de su contrincante en la fibra más sensible, provocándole una respuesta iracunda que se abre con un reto:

Si tibi prae reliquis sapiens doctusque uideris,
non opus est uerbis, quilibet edat opus (vv.1-2)

y se cierra con estas duras palabras, verdaderamente descalificadoras:

Vaniloquus cum sis, rudis, inuidus atque superbus,
diuinus uates non potes esse, Leo (vv. 17-18).

El poema 58, como acabo de indicar, queda encuadrado en ese segundo grupo de piezas o alusiones que ponen de manifiesto la existencia de críticas o actitudes reticentes ante la actividad literaria de Vilches. El interés del poema se acrecienta si observamos que se nos presenta como un decálogo de mínimos exigibles a cualquier escritor o poeta. En fin, ese ramillete de preceptos se nos ofrece en un tono de crítica aparentemente moderado, cuyo sentido real se nos desvela si consideramos la composición en relación estrecha con el modelo imitado.

Manteniéndonos en esta misma línea de reflexión sobre la retractatio de los modelos clásicos, encontraríamos además un motivo particular para fijarnos en este poema, precisamente aquí en la patria chica de Domingo Andrés. Este poema de Vilches y el que en las *Poesías varias* de Domingo Andrés lleva el nº CIII del libro III (ed. J.M. Maestre) imitan directamente el epigrama 9, 97 de Marcial.

He aquí los textos: Mart. 9, 97 (ed. W. Heraeus, revisada por J. Borovskij, Leipzig, Teubner, 1982, pp. 223-4):

Rumpitur inuidia quidam, carissime Iuli, quod me Roma legit, rumpitur inuidia.	
Rumpitur inuidia, quod turba semper in omni monstramur digito, rumpitur inuidia.	
Rumpitur inuidia, tribuit quod Caesar uterque ius mihi natorum, rumpitur inuidia.	5
Rumpitur inuidia, quod rus mihi dulce sub urbe est paruaque in urbe domus, rumpitur inuidia.	
Rumpitur inuidia, quod sum iucundus amicis, quod conuiua frequens, rumpitur inuidia.	10
Rumpitur inuidia, quod amamur quodque probamur: rumpatur, quisquis rumpitur inuidia.	

D. Andrés, *Poesías varias*, III,CIII (ed. J.M. Maestre)

DE TREPIDATIONE GRAECIAE AB EXPVGNATIONE CLASSIS TVRCICAE PER IOANNEM AVSTRIVM.

Graecia tota tremit, belli concussa tumultu: Conflictu Austriadae Graecia tota tremit.	
Graecia tota tremit, Pialina classe subacta: Classe Ochalis fracta, Graecia tota tremit.	
Graecia tota tremit, ducibus tot mille peremptis: Ponto expugnato, Graecia tota tremit.	5
Graecia tota tremit, quod faucibus imminet ingens Dux milesque ...: Graecia tota tremit.	
Graecia tota tremit nec solum Graecia, sed cum Turcarum imperio Graecia tota tremit.	10
Graecia tota tremit, sed Iberia laeta triumphat: Nil tam alacre huic quam quod Graecia tota tremit.	

Vilches, «Sylua», 58:

IN QVENDAM PROFESSOREM GRAMMATICAE

Scribere Gaspar ames, quae regula congrua textat uocibus appositis, scribere Gaspar ames.	
Scribere Gaspar ames, quod sensum praebat ullum aptaque materiae, scribere Gaspar ames.	
Scribere Gaspar ames, quae copula debita iungat; absque tropis multis, scribere Gaspar ames.	5
Scribere Gaspar ames, quae intelligat illico lector, ut scribunt docti, scribere Gaspar ames.	
Condere carmen ames, quod dictet Apollinis ardor, Pieridum ductu, condere carmen ames.	10
Condere carmen ames, ubi syllaba nulla supersit, nulla ubi deficiat, condere carmen ames.	

Condere carmen ames numerato tempore ductum, lege sua currens, condere carmen ames.	
Condere carmen ames, quod non synalepha frequentet, quod uacet ecthlipsi, condere carmen ames.	15
Condere carmen ames, tua quod concepta reuelet quodque aliquid dicat, condere carmen ames.	
Si non arridet carmen, nec sermo solutus, quae nescis, numquam scribere Gaspar ames.	20

El modelo común de ambas piezas sugiere de inmediato la posibilidad de ver otras relaciones o afinidades entre ellas. Pero esta esperanza se disipa en la primera lectura de los textos. Es evidente que Andrés en su poema ha utilizado el modelo clásico sólo como ropaje externo o como pretexto para desarrollar con cierto regusto virtuoso una loa de la victoria de Lepanto. No obstante, esa composición del alcañizano sirve muy bien de contraste (es una posibilidad más) en el análisis que ahora inicio del fenómeno de la retractatio desarrollada por Vilches en su poema 58 sobre el modelo del epigrama de Marcial.

¿Qué debe, entonces, este pequeño decálogo de poética al epigrama de Marcial? Es indudable que Vilches sigue fielmente el modelo trazado por el poeta hispanorromano. Ciertamente es que Andrés hace lo propio. Si bien en ese orden de cosas las diferencias, como apuntaba antes, son evidentes. Vilches no sólo se mantiene dentro del modelo formal clásico, sino que en todo su epigrama se mueve en un contexto general de crítica, como ocurre en Marcial. Por otra parte el tema literario, que ocupa todo el poema de Vilches, también está apuntado en el verso segundo del epigrama de Marcial.

Sin embargo, incluso en estos dos aspectos, notamos obvias diferencias en los poemas de Marcial y Vilches: en Marcial campea una crítica dura y directa desde el primer verso, mientras que la crítica contenida en el epigrama de Vilches no se desarrolla de la misma forma. Por otra parte es evidente que el tema literario en Marcial sólo está explícito fugazmente en el citado verso segundo. Ciertamente ese contenido literario servido en ese tono de preceptor no lo encontramos ni en este epigrama de Marcial, ni en el resto de su obra. Sencillamente no encaja en la personalidad del bilbilitano. Otra debe ser la cantera en la que el gramático humanista ha extraído los materiales para ridiculizar a su colega que supongo sea Gaspar Zapata, el mismo personaje del que habla en el poema 60.

El carácter general de las normas ofrecidas por Vilches nos hace pensar en que este gramático recoge unos cuantos principios del acervo común de la retórica antigua. El criterio de selección lo podríamos explicar si conociésemos mejor el tipo de relación personal existente entre Vilches y el destinatario del epigrama, y sobre todo si tuviéramos mayor información sobre el episodio concreto, tal vez pura anécdota, que dio lugar a la respuesta de Vilches². En todo caso no parece que el poeta antequerano trate de ofrecer un cuadro coherente de preceptos, basándose en algún texto concreto de

2.- Presumiblemente andaría por medio alguna composición no muy afortunada de Gaspar Zapata, y si es correcta la identificación de este Gaspar con el destinatario del poema 60, es posible que con anterioridad este personaje habría hecho alguna manifestación que pondría en entredicho a nuestro poeta en el campo de las ideas y de la ortodoxia.

retórica o poética antigua. Sin embargo, podemos subrayar el carácter y sentido de los principios recogidos, señalando los campos de la teoría retórica a los que se adscriben.

En la primera parte del poema (vv. 1-8) se recogen preceptos muy generales. Con el primero de ellos: *scribere [...] Ames quae regula congrua textat // uocibus appositis* (vv. 1-2) Vilches veladamente, pero con eficacia, critica lo contrario de lo que aconseja. Ahora sus recomendaciones de gramático hacen ver al contrincante que la secuencia de las palabras debe estar presidida por los usos que marca la adecuada rección, o la debida concordancia. Todo ello pertenece a la corrección idiomática, a lo que los retóricos llaman *Latine loqui*. Y los preceptos que le afectan se hallan todavía dentro del recinto de la gramática, y son, por lo mismo, elementales y previos a cualquier actividad literaria³.

También le recuerda Vilches en los vv. 3-4 otra condición que se exige necesariamente a cualquier enunciado gramaticalmente correcto, a saber, que el texto diga algo, y que además sea conveniente al tema propuesto: *quod sensum praebeat ullum // aptaque materiae*. El término *apta* nos pone en relación con el concepto del *aptum*, principio básico de la teoría retórica que afecta en toda su extensión a la obra literaria, y en general a toda obra de arte. Los retóricos exigen que esta norma de proporcionalidad y equilibrio evite desajustes entre los mismos elementos constitutivos de la obra literaria, entre sus partes, entre *res* y *uerba*, etc. Queda bien patente la importancia y la extensión de este principio en el célebre pasaje del *Orator* 70-71. Advierte allí Cicerón del peligro que supone el desconocimiento de este principio del *decorum*: *huius ignoratione non modo in uita sed saepissime et in poematis et in oratione peccatur*. Y por fin aconseja tenerlo presente en todo el proceso de creación literaria: *est autem quid deceat oratori uidendum non in sententiis solum sed etiam in uerbis*. Pero en estos versos de Vilches lo que importa no es el tecnicismo inherente a esta amplia doctrina retórica, sino aquella capacidad elemental de discernimiento que Quintiliano reconocía en toda persona equilibrada para distinguir lo conveniente de lo inapropiado: *esse et in uerbis quod deceat aut turpe sit nemini dubium est* (Quint. 11, 1, 60).

Otro reflejo del mismo principio encontramos en el desenlace del epigrama: *quae nescis...* Vilches dice aquí agresivamente lo que Quintiliano había recomendado en tono comedido: se refiere el viejo rétor a la actitud que debe tomar el orador que se ve ante causas o temas que desconoce: *neque enim omnes causas nouit, et debet posse de omnibus dicere. De quibus ergo dicet? De quibus didicit* (Quint. 2, 21, 15). En definitiva Vilches recoge así, en clave marcialca, el mismo criterio de adaptación entre capacidad personal del autor y materia, que dedica en varias ocasiones a sus amigos y discípulos. Esta reiteración denuncia que ése es un principio relevante en su «poética». A Jerónimo Ávalos le dirá en una ocasión, recurriendo al mito de Ícaro:

Icareos ausus caueas imitere, pedis te
metire mensura tui ... (47, 21-2).

3.- Quintiliano alude a ello cuando remite todo tipo de reflexión sobre la *ratio Latine atque emendate loquendi* al campo básico de la gramática: cf. Quint. 8, 1, 2 *ea quae de ratione Latine atque emendate loquendi fuerunt dicenda, [...] cum de grammaticae loqueremur, executi sumus*. El mismo sentido primordial le concede Sulpicio Víctor: *Inst. orat.* 15 *Latinitas primo loco rectissime posita est, quid enim prius est quam ut Latine, hoc est, ut emendate loquamur?*

Y en términos parecidos se dirige a Luis de Linares:

Teque tuo metire pede, ingenioque subito
parem laborem et uiribus (35, 53-4).

El tono y el contenido de estos consejos derivan del célebre pasaje horaciano de *A.P.* 38-9:

sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam
uiribus. ...

La expresión, en cambio, parece estar más próxima de la del verso que cierra la ingeniosa Epístola 1, 7 de Horacio:

metiri se quemque suo modulo ac pede uerum est
(*Hor. Epist.* 1, 7, 98).

El sentido de estos consejos amistosos es obviamente distinto del que se adivina en el epigrama 58. A los amigos les hace una invitación constructiva, suponiendo en ellos capacidad suficiente para afrontar cierto tipo actividad literaria. En el caso de Gaspar habla sólo de capacidades mínimas, ausentes por cierto en el criticado. Se trata en este caso de aquella sabiduría elemental de que habla Horacio:

scribendi recte sapere est et principium et fons (*A.P.* 309),

Cuya ausencia puede dar lugar al *insipientem* o *uesanum poetam* que el propio Horacio ridiculiza en *A.P.* 455 ss.

En ese contexto general de mínimos que viene desarrollando Vilches, el precepto ofrecido en el v. 5 *quae copula debita iungat* también debemos adscribirlo al campo de la gramática. Es posible que estuviera justificado en algún solecismo observado por Vilches en los escritos de Gaspar.

La regla máxima que parece contener el v. 7 *quae intelligat illico lector* tiene su ámbito general de referencia en la teoría retórica sobre la «perspicuitas». Ésta se halla, junto con la «Latinitas», en la base misma de la «elocutio». *Nobis prima sit uirtus perspicuitas*, recomienda Quintiliano (8, 2, 22), è insiste después sobre la misma idea con tres preceptos sucesivos. Y así, establece en el primero: *ita sermo et doctis probabilis et planus imperitis erit* (8, 2, 22). Luego, tras algunas prohibiciones, resume de esta manera su pensamiento: *erunt dilucida et neglegenter quoque audientibus aperta* (8, 2, 23). Al final del pasaje Quintiliano sentenciará con bastante exageración: *Quare non ut intellegere possit sed ne omnino possit non intellegere curandum* (8, 2, 24).

Vilches con su precepto del v. 7 viene a resumir sus indicaciones precedentes, antes de pasar al campo específico de la poesía. Por ello es fácil ver conexión entre este precepto relativo a la claridad de expresión y la prohibición contenida en el verso 6: *absque tropis multis*. La teoría de los tropos entra evidentemente en el campo general del «ornatus» (Quint. 9, 1, 4 ss.). Pero en atención a esa «uirtus» ornamental no es raro que el escritor rebase los límites de la «perspicuitas», o incluso de la «Latinitas», mientras busca el efecto del «delectare». Ahora bien, no es difícil que esas trasgresiones se conviertan

en vicios, como ya advertía Quintiliano (8, 3, 7): *cum in hac maxime parte -sc. ornatus- sint uicina uirtutibus uitia, etiam qui uitii utuntur uirtutum tamen iis nomen imponant*. Los vicios, de ahí surgidos, con frecuencia atentan precisamente contra la «perspicuitas», y uno de ellos es el apuntado en el v. 58, 6.

La segunda parte de nuestro epigrama va dedicada específicamente a la poesía. En ella el humanista antequerano se mantiene en el mismo nivel de los preceptos elementales, utilizados igualmente como arma arrojadiza contra las pretensiones de su oponente. Parece claro que Vilches está criticando versos formalmente imperfectos de su contrincante. Le echa en cara que no aplica con exactitud los esquemas métricos de los distintos versos (vv. 11-14); y le recrimina el abuso de la sinalefa y de la ecthipsis (vv. 15-16). En este último caso Vilches se hace eco de la doctrina de los viejos gramáticos, quienes se esfuerzan en introducir distinciones entre sinalefa y ecthipsis, y en regular su uso⁴.

Las anteriores observaciones sobre métrica no las volveremos a ver formuladas entre la serie de consejos dedicados por Vilches a los amigos. Y, dado su carácter, es lógico que así suceda. Sin embargo la referencia a la inspiración poética de los vv. 9-10: *quod dictet Apollinis ardor // Pieridum ductu ...* sí la encontramos en otros pasajes de la «Silva». Y ello es síntoma claro de que este aspecto de la actividad poética es mucho más interesante para Vilches, o que entra más de lleno en el campo de sus preocupaciones. Percibimos el eco de esta expresión en varios lugares de la «Silva» que nos permiten poner de relieve su verdadero sentido. Nos fijaremos en dos de ellos, en los que Vilches se está refiriendo a su propia actividad en contextos muy diferentes. En el poema 40, dedicado al Concejo y pueblo de Antequera (*Ad praestantem senatum populumque Antiquarium*), Vilches hace un resumen autobiográfico en tono de cierta suficiencia. La actitud de autosuficiencia se explica por esa especie de trinca que el poeta antequerano mantiene con un tal Téllez, de origen cordobés, que le hace la competencia como docente. Vilches apela ante el Concejo de su ciudad, sin duda para hacerse acreedor de los beneficios que él teme vayan a parar a manos del intruso cordobés. En esta reclamación el argumento fundamental de Vilches está primero en los servicios prestados a la ciudad de Antequera por sus antecesores, esgrimiendo seguidamente sus méritos y condiciones personales. En este último apartado sólo menciona su condición de elegido de las musas. Es interesante observar el orgullo íntimo con que Vilches declara solemnemente -en línea con la más rancia tradición de Hesíodo, Ennio, Horacio, etc.- que se le asistieron las musas, y a menudo le hicieron entrar en su coro, y que Calfope le consagró poeta obsequiándole con un caramillo:

Affuit Aonidum nobis pia turba sororum,
et nos saepe choris inseruere suis.
Per fontes Libethra suos, Agathosidos undas
duxit et Ascraeis corpora tinxit aquis.
Nobis Calliopea suos innexa capillos
floribus: «hos calamos accipe noster», ait. (40, 21-6).

4.- Vid. Consent. *Ars de barbarismis et mataplasmis*. 7, 15-17; 28, 9 ss.; 29, 10 ss.; 31, 10 ss; y H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*. Trad. esp. J. Pérez Riesco, Madrid 1967, 11, pp. 31-2, 332-3.

Las palabras de Vilches parecerán frías y áulicas en exceso, si no se tiene en cuenta su contexto oficioso, que se evidencia ya en la misma dedicatoria. Pero donde Vilches se expresa con sinceridad absoluta -no cabe de otra manera- es en el poema dirigido a su amigo de infancia Cristóbal de Villalta, clérigo como él en Antequera. Allí Vilches pone por testigo a su amigo Villalta de que desde los años juveniles goza de vena poética para componer versos:

Contigit (ut nosti) pangenda ad carmina uena,
rara quidem doctis dos sed amanda uiris.
Lusimus hac uarios uario quoque carmine lusus,
fudit Apollineus quos in aperta calor (76, 19-22).

Esta vena poética es un don que Vilches identifica con lo que él llama *Apollineus calor*, o con el *Apollinis ardor* del poema 58, 9. A la luz de estos pasajes se puede afirmar que ese *Apollinis ardor* es para él una condición personal imprescindible a cualquier poeta. Su ausencia es presentada por Vilches como argumento descalificador de un oponente; y lo que es más importante: él se siente profundamente satisfecho de poseerla. En este contexto alcanzan sentido preciso numerosas declaraciones del antequerano que a primera vista se pueden interpretar como simples lugares comunes tomados de la tradición clásica. Sin embargo parece más adecuado que esas afirmaciones sean injuiciadas dentro de una corriente de afirmación y estima de la poesía y su función social, cuyo exponente más destacado es la obra de Garcilaso, rigurosamente coetánea de la de Vilches. Podemos ver, como una muestra más de esa alta estima, aquellos versos en los que el humanista de Antequera felicita a la ciudad de Ronda por contar entre sus ciudadanos al poeta Luis de Linares, y le pide que se muestre agradecida con él:

Gratulor heroo dicenda canendaque uersu
Ronda tibi, es celebri quod decorata uiro,
namque Heliconis opes, alio quas fudit in orbe
Pegasus, has omnes iam Ludouicus habet. (33 1-4).
[...]
Huic igitur sis grata uiro, da munera uati,
carmine qui nomen tollit in astra tuum. (33, 17-8).

Antes de entrar en otras consideraciones, parece obligado añadir un breve apunte más sobre la expresión *Apollinis ardor* y su variante *Apollineus calor*. Con ellas se alude al acto de la creación literaria entendida, de acuerdo con la tradición platónica, como resultado de cierto «endiosamiento»⁵. Y así la creación poética vendría a ser sustancialmente producto del «entusiasmos» o agitación del alma. Esta opinión parece entrar en colisión con aquella otra, expresada también por Vilches cuando se sincera con su amigo Villalta, y justifica de este modo la publicación de sus versos:

ut pateat, uoluisse iuuat quos nocte dieque
traxisse haec lectis emolumenta libris. (76, 25-6).

5.- L. Gil, *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid 1967, pp. 42 ss.

Más explícito es, refiriéndose a la actividad poética de su amigo Luis de Linares:

qui uarios libros, ut libat apicula flores,
 nobis fauos ut fabricet,
 historias, sensus et uerba sonantia libris
 huc undiquaque selegit ; (35, 9-12).

En estos dos últimos textos, por el contrario, la actividad literaria parece reducirse a la selección de temas y expresiones, hecha en las obras ajenas. Para la sensibilidad moderna el pensamiento que sustenta a unos y otros textos parece ser contradictorio. Sabemos que no lo era para el hombre clásico, ni tampoco para el humanista, aunque no siempre acertasen a dar en el justo medio cuando desarrollaban su actividad de la *retractatio*. Es cierto que el escritor neolatino no siempre supo mantener el deseable equilibrio entre el polo de la inventiva personal y el de la fiel perseverancia en la órbita de los modelos clásicos. Y así frecuentemente no pudo o no se atrevió a liberar su escritura del peso de la tradición, dando lugar a simples labores de zurcido. De ahí tomaría base la actitud de menosprecio que por muchas décadas ha recaído sobre la obra de los escritores neolatinos. La crítica de Vilches a su adversario testimonia, al menos, que él era consciente de que la escritura poética no alcanza sino desprecio cuando no alienta en ella la inspiración personal, convirtiéndose entonces en un desangelado centón, que es lo que le habría ocurrido a Gaspar por no tener presente aquel precepto: *tua quod concepta reuelet* (58, 17). La otra cara de la «retractatio» poética, sugerida con la imagen horaciana de la abeja⁶, es para Vilches un supuesto general del que resalta, en este caso del amigo, el esfuerzo personal que indudablemente supone.

Sería grave omisión en este repaso de temas literarios no mencionar siquiera el de la lima recurrente. Es otro pensamiento horaciano, muy prodigado entre los consejos que Vilches dirige a sus amigos. No está recogido, sin embargo, en el poema 58 de manera explícita, pues la descalificación final de este poema no puede aliarse con ninguna recomendación constructiva. El uso generoso de la lima lo aconseja Vilches por extenso a Luis de Linares. El antequerano en la composición 35 asume espontáneamente la defensa del amigo contra un ignorante y envidioso, y no desaprovecha la ocasión de recomendarle que sus versos, antes de ser publicados, pasen la censura del amigo y el mazo los ablande:

In lucem edideris quicquid censura recurrat,
 uersum retundat malleus.
 Et melius ducas unum, quam centum
 modulatione inconcina. (35, 55-8).

La relación de gran amistad que une a estos personajes hace que Vilches proponga que en otra ocasión se cambien los papeles, y sea él quien siga los consejos del amigo:

6.- 35, 9: *ut libat apicula flores*, que remite a Hor. C. 4, 2, 27-32: *ego apis Matinae / more modoque, / grata carpentis thyma per laborem / plurimum, circa nemus uuidique / Tiburis ripas operosa paruos / carmina fingo*.

Nunc monitoris ago partes, post ipse uicissim
quod consules, id exequar. (35, 63-4).

La misma idea del perfeccionamiento incesante se la brinda a Jerónimo de Ávalos: al verso sospechoso, le dice, aplícale muchas veces la escuadra. Acabarás de darle forma, leyéndolo una y otra vez, como hace la osa con su cría:

Suspectisque tibi ne fidas uersibus, iis sed
appone saepe regulam.
Perficiet illos iterumque iterumque legendo,
foetus ut ursus perficit. (47, 23-6).

Se observa de nuevo cómo el humanista en su texto va encajando dentro de un marco general horaciano otros elementos que le son familiares, bien por sus lecturas, como es el tema de la tradición virgiliana, o por su experiencia diaria, como es la imagen del majado en las labores de apresto del esparto.

El poema 58 de la «Silva» de Vilches nos ha permitido asomarnos al mundillo profesional y literario de unos cuantos humanistas. Es un círculo en eferescencia en donde se percibe una lucha profesional de maestros de gramática para imponerse ante su clientela, y también un empeño por componer obras latinas, tal vez como testimonio de su competencia como gramáticos. Algunos de ellos entre declaraciones sobre los colegas más o menos malintencionadas no hacen sino pujos por componer versos, mientras que otros se creen dominadores de la técnica, e incluso entienden que hacen versos latinos con notable facilidad y gracia.

Ciñéndonos a la dinámica interna del poema 58, comprobamos fácilmente que los temas allí suscitados son principios retóricos elementales que pueden ser identificados en los viejos tratadistas, pero que nos ayudan poco a perfilar un ideario sobre la materia en el humanista. En poética es Horacio, como era de esperar, quien fundamentalmente aporta la preceptiva. Y a él se debe también el tono moderado que en principio parece adoptar el humanista. Sin embargo la utilización del modelo de Marcial, adoptando el recurso de la prosapódosis o *redditio*⁷, pone inmediatamente sobre aviso al lector de que Vilches no trata de orientar o reconducir una práctica literaria determinada. Por el contrario, el poeta está respondiendo a un competidor envidioso, cuando le muestra los preceptos fundamentales conculcados por él. Esta intención de ataque se declara en los dos últimos versos (58, 19-20):

Si non arridet carmen, nec sermo solutus,
quae nescis, numquam scribere Gaspar ames.

La contundencia de esta afirmación recuerda inmediatamente el tono duro de Marcial en la composición que le sirve de matriz. Y es obvio pensar que si el modelo está presente en la memoria

7.- Este recurso de virtuosismo en la técnica versificatoria -como tantos otros- experimentó verdadero auge en la Edad Media, a partir de la época carolingia. Vid. Moralejo, *Cancionero de Ripoll*, Barcelona 1986, p. 197, con bibliografía.

del destinatario o del lector, también se ha de hacer presente y eficaz el Leitmotiv de la envidia⁸ del epigrama marcialesco, que definitivamente se convertiría en aquella imprecación:

rumpatur quisquis rumpitur inuidia. (Mart. 9, 97, 12)

Con todo ello el tono agresivo a esta composición le viene acrecentado por la conexión evidente con el modelo clásico. Esta complejidad de planos, que se adivinan en el poema de Vilches incidiendo sobre un objetivo final, no se da en el poema rectilíneo de Andrés, en donde el modelo y la fraseología tomados de los clásicos sólo le sirven uniformemente a construir su loa de la victoria de Lepanto. Y esta es, a decir verdad, la forma más corriente de la retractatio. Vilches en esta ocasión ha sabido configurar un complejo mecanismo literario a base de lo dicho expresamente y también de lo insinuado mediante la actualización del modelo clásico. Sus efectos serán variados. Y así no sólo le sirve para echar en cara a su antagonista sus lamentables carencias, sino que también le demuestra prácticamente un mayor dominio de los recursos literarios en la escritura latina, y un conocimiento exhaustivo de los pasajes clásicos que pueden ser utilizados como arma arrojada para debelar ciertos vicios. Podemos estar, en suma, ante un ejemplo de eficaz pervivencia de los clásicos en esta retractatio humanística del poema de Marcial.

Francisco J. TALAVERA ESTESO
Universidad de Málaga

8.- Con ello veladamente también está llamando *invidiousus* a este contrincante, como hace con el que citaba al comienzo: (Leo) *...cum sis rudis invidus atque superbus...*

OBSERVACIONES SOBRE EL HORACIANISMO EN LA *LAVDATIO ANTIQVARIAE* DE JUAN DE VILCHES

En esta comunicación tratamos de profundizar en la idea bien conocida del horacianismo de Vilches. Hace ya unos años el prof. Alcina afirmaba, hablando de la influencia de Horacio en España en la primera mitad del siglo XVI, que «un estudio de la influencia de Horacio en esta época debe necesariamente comenzar por Juan de Vilches»¹. Sin duda, el estudio del horacianismo en la obra de Vilches necesita de un análisis profundo y detenido, que rebasaría las pretensiones y límites del trabajo que ahora iniciamos. Así pues, para no caer en generalizaciones que en nada contribuyan a esclarecer el problema, reducimos el marco de nuestra reflexión a un poema que nos permita hacer algunas consideraciones, que si bien resultarán parciales, pueden ser sintomáticas del conjunto de la obra.

Para hacer este análisis hemos elegido el poema nº 65 de las «Silvas», que se inicia con el verso «Laudabunt alii Garnatam montibus altis». Esta composición es precisamente una de las que más destaca el prof. Alcina como exponente manifiesto de la impronta horaciana. Nuestra intención es identificar del modo más objetivo posible cuáles son los elementos propiamente horacianos, y cuáles son debidos a otras fuentes.

Fijemos nuestra atención en primer lugar en los horacianismos. En la lectura del poema de Vilches de inmediato se reconocen varios pasajes que han sido extraídos directamente de Hor. C. 1, 7. Efectivamente el primer verso es un calco directo del primero de la oda horaciana: *Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen* (C. 1, 7, 1). De igual modo la referencia *Albuneam resonantem* (65, 16)

1.- J.F. Alcina "Tendances et caractéristiques de la poésie hispano-latine de la Renaissance", en A. Redondo (ed), *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*. Colloque Internationale d'Études Humanistes. Tours 1976, París 1979, pp. 133-149.

hace pensar inmediatamente en el v. 12 del citado poema de Horacio: *domus Albunae sesonantis*. Estos datos hablan por sí solos del poeta venusino, pero Vilches llega a declarar abiertamente la identidad del poeta (*Flacus*). En ello se advierte la actitud de Vilches, que no trata de ocultar el modelo, sino todo lo contrario: quiere subrayar el modelo horaciano seguido.

Esta conexión se ve realizada notablemente por el uso de una misma métrica (metro alcmanio),² logrando así prolongar la adhesión al modelo. Y si éstos son los elementos horacianos más sobresalientes que subyacen en los versos de Vilches, también se puede rastrear la huella del clásico en otros pasajes. El verso 65, 12 *scripta notis quae marmora monstrat* tiene un paralelo en Hor. C. 4, 8, 13 *non incisa notis marmora publicis*. Lo mismo se puede decir del v. 65, 22 *uultus ...sese aspicit* comparable a la expresión de Hor. C. 1, 19, 8 *uultus nimium lubricus adspice*. Son éstas meras coincidencias formales que no pertenecen siquiera a la oda que sirve de modelo. Y, en fin, observamos que todo el poema de Vilches parece que se inscribe en la tradición aludida por la expresión horaciana *carmine perpetuo celebrare* (C. 1, 7, 6).

Hasta aquí hemos señalado los elementos que integran la contribución horaciana. Veamos a continuación si existen otros componentes formales sacados del acervo clásico. Sin que tratemos de hacer un recuento exhaustivo de fuentes, podemos apreciar que late cierta riqueza de materiales en el poema de Vilches. Como era de esperar la influencia de Virgilio se percibe en algunos versos. He aquí las *iuncturae* virgilianas, que, sobre todo en final de verso, han sido tenidas en cuenta por Vilches: Verg. *Aen.* 1, 427-8 *lata theatris // fundamenta locant > fundamenta theatri* Vilch. 65, 17; Verg. *E.* 3, 70 *aurea mala decem misi > aurea mala* Vilch. 65, 25; Verg. *Aen.* 3, 106 *urbes magnas, uberrima regna > uberrima regna* Vilch. 65, 27; Verg. *G.* 3, 286 *lanigeras agitare greges hirtasque capellas > lanigeras ... hirtasque capellas* Vilch. 65, 31; Verg. *Aen.* 9, 281 *nulla dies tam fortibus ausis > fortibus ausis* Vilch. 65, 45; Verg. *E.* 5, 79 *ut Baccho Cererique, tibi > Bacchi ... Cererisque* Vilch. 65, 27; Verg. *Aen.* 2, 770 *iterumque iterumque uocauit > iterumque iterumque uocatus* 65, 24.

Asimismo en la referencia al mito de Hylas ha debido tener presente el amplio relato de Propertio (1, 2, 17-50). E igualmente nos parece percibir un eco de sus versos (*Prop.* 3, 2, 19 *nam neque Pyramidum sumptus ad sidera ducti*) en Vilch. 65, 37-8 *ductae ad sydera ...Pyramidum*.

Otro poeta que presta su fraseología a la redacción del antequerano es Ovidio. He aquí los textos que consideramos más afines: Ov. *Pont.* 1, 3, 77 *licuit Agenorides Sidonia moenia Cadmus > aut Sidonia moenia Gades* Vilch. 65, 6; Ov. *A.* 1, 10, 55 *carpite de plenis pendentibus uitibus uuas > e plenibus pendentibus ramis* Vilch. 65, 26; Ov. *A.A.* 3, 120 *quid nisi ... pascua bubus erat*; Ov. *F.* 1, 244 *... pascua bobus erat > sunt ibi pascua bobus equisque* Vilch. 65, 30. La alusión a Pomona y Vertumno (65, 25) nos remiten al pasaje ovidiano *M.* 14, 623-97.

Por otro lado, en las expresiones *aurea uellera* (65, 3-4) y *Pyramidum miracula* (65, 38) percibimos la huella de Marcial, que tiene fórmulas parecida en *barbara Pyramidum sileat miracula Memphis* (*Mart. Sp.* 1, 1), y en (*Baetis*) *... aurea qui nitidis uellera tinguis aquis* (*Mart.* 12, 98, 2).

Si la presencia de los autores clásicos es evidente en estos versos de Vilches, también se hacen

2.- Cf. L. Nougaret, *Traité de métrique latine classique*, París 1963³, p. 112.

patentes algunos giros que parecen ser específicos de los poetas cristianos. Hecho que nada debe extrañarnos teniendo en cuenta las amplias lecturas de este clérigo en el campo de la literatura latino-cristiana. En este sentido es destacable el empleo del término *habitacula* (65, 20), vocablo extraño al léxico clásico. Con el significado de ‘*antra*’ aparece en los autores tardíos y especialmente en los autores cristianos³. Asimismo el sintagma *est cantanda Camoena* (65, 8), aunque no es ajeno a los usos clásicos, lo recogen frecuentemente los poetas cristianos en formas similares⁴. En el caso de la expresión *prata uirent* (65, 29) sólo la hemos leído en los escritores cristianos: Prud. Psych. 863 *prata uirent uoluitque...*; Ven. Fort. Carm. 3, 9, 12, p. 60 *prata uirent herbis...*; Corip. Iust. 4, 149, p. 151 *agricolae, cum prata uirent...*

Este repaso nos pone de relieve que el humanista ha utilizado muy diversos materiales, sobre los que ha conseguido destacar la impronta horaciana. Sin embargo los recursos horacianos, apuntados antes, deberíamos matizarlos y verlos en un contexto más amplio para apreciar mejor su significación. Observamos en primer lugar que para su composición a Vilches sólo le interesan los 14 primeros versos de la oda horaciana. Y sobre este bloque él organiza su *retractatio* del modelo clásico, extendiéndose a lo largo de 48 versos. Estos hechos externos (simplificación de un lado, y mayor extensión de otro) nos ponen en el camino de introducir algunas consideraciones sobre los elementos diferenciadores que se aprecian entre modelo e imitación.

Pero antes de pasar adelante es conveniente subrayar lo que tal vez sea pura coincidencia. Es bien sabido que esta oda de Horacio (C. 1, 7) ha sido considerada como dos piezas distintas: la primera llegaría precisamente hasta el verso 14, y la segunda desde el verso 15 hasta el final. Esta apreciación tiene su fundamento en las dos partes, a primera vista bien definidas, que integran la oda. La observación es tan antigua y llamativa en la transmisión del texto horaciano que Porfirión (13, 21) ya salió al paso de ella⁵. No sabemos si Vilches es consciente o no de aquella vieja disputa de gramáticos. Tal vez se haya dejado llevar, sin más, de la inflexión temática que realmente hay en la oda clásica. Pero lo cierto es que el poeta neolatino se ocupa únicamente de la primera parte de la composición que le sirve de modelo. La parénesis que Horacio introduce en la segunda parte, si es que ha sido tenida en cuenta por el imitador neolatino, la veríamos sólo como un débil reflejo en la parénesis contenida en dos breves alusiones, en donde el poeta antequerano invita al amigo y discípulo para que también él se entregue a cantar a Málaga, su patria chica: *tuaque // quae Malaca est cantanda Camoena* (vv. 7-8), y al final cierra el poema con esta misma invitación: *tu Malacae insignes lauda camposque uirosque // coeptis aspirabit Apollo* (vv. 47-8).

3.- Vid. *ThLL* s.u.

4.- Cf. Alcuin. Carm. 1, 431, p. 179... *ut quondam paruae cecinere Camoena*. Véase también Paul. Diac. Carm. 18, 7, p. 55; Ven. Fort. Carm. 3, 18, 19, p. 70.

5.- Posteriormente numerosos manuscritos de época carolingia, siguiendo aquella antiquísima tradición, ofrecen el texto dividido en dos piezas bien diferenciadas: la primera de 14 vv. y de 18 vv. la segunda. Cf. ap. crít. ed. S. Borzsák.

Indudablemente el tema central del poema de Vilches es la alabanza que dedica a su ciudad natal, Antequera (vv. 9-46). Lo demás es adorno literario que va encaminado a ese fin. Ciertamente esos adornos también le vienen sugeridos por Horacio. Buena muestra de ello es la estudiada y amplia preterición que éste desarrolla en los 11 primeros versos de su oda. Ahora bien si observamos los 8 versos primeros del poema del Vilches, en donde se recoge el mismo procedimiento, se aprecia que el texto de Horacio ha sufrido una fuerte simplificación en su complejidad literaria. Fijándonos únicamente en los verbos centrales a los que Horacio liga su preterición, nos encontramos con cierta variedad de términos: *laudabunt*, *celebrare*, *dicet*. Y al final el poeta añade la expresión más significativa: *me nec tam ... percussit* (vv. 10-11). Con ella nos saca propiamente de la órbita de una posible alabanza literaria para introducirnos en la reflexión sobre el disfrute y goce personal del retiro de Tibur. En Vilches por el contrario, todo su encomio, y no sólo la preterición inicial, se desarrolla linealmente sobre el verbo *laudabunt* que abre la composición. Incluso en las alusiones a las distintas ciudades andaluzas parece que el procedimiento del modelo clásico se desvirtúa. Y la preterición viene a convertirse en un reconocimiento de que cada una de esas ciudades tiene ya su poeta y que Málaga lo tiene precisamente en el joven Diego de Torres. Tal reconocimiento podría llevar implícita cierta adulación interesada, habida cuenta de que Torres es miembro de una poderosa familia de la que Vilches podía esperar prebendas.

Todas estas observaciones, más o menos externas, nos permiten encuadrar mejor el tema central del encomio de la ciudad natal, poniéndolo en ese contexto de libertad personal en que se mueve Vilches con respecto al modelo horaciano que él mismo proclama. Ciertamente la alabanza de la ciudad natal no es tema desarrollado por la poesía de Horacio. En cambio, se puede afirmar que esta clase de poemas laudatorios es muy frecuente entre los poetas neolatinos. Las sumarias observaciones que ya hiciera Van Tieghem⁶ sobre este fenómeno, referidas especialmente a los humanistas italianos y centroeuropeos, se pueden hacer extensivas a los poetas neolatinos españoles.

Con el limitado propósito de ejemplificar este amplio fenómeno entre los humanistas españoles, podemos recordar algunos textos de Nebrija, Serón, Valencia, y D. Andrés. Todos ellos integran el mismo tipo de encomios, aunque su variedad es notable. Quizá la más extremosa de estas piezas la constituye el largo poema que escribió Serón para recordar a su ciudad natal, Calatayud (eleg. 7). Bajo la forma de una epístola que el poeta escribe a su amada Cintia desde el destierro evoca, en los 634 versos conservados, a personas conocidas en su niñez y sucesos que entonces presencié. Esta composición es realmente atípica en cuanto que no explicita el elemento laudatorio. El hilo conductor de su discurso es un recorrido imaginario por las calles de Calatayud en el que el poeta va acompañando a Cintia. De vez en vez hace un alto en su andadura para narrar alguna anécdota sabrosa que aún permanecía fresca en la memoria del poeta. El poder evocador de estos versos es grande, pero de ahí no se desprende un efecto laudatorio, sino más bien un ambiente realista próximo a la picaresca. Tal vez esa orientación no se debe exclusivamente a un peculiar enfoque literario, sino que también podría

6.- P. van Tieghem, *La littérature latine de la Renaissance*, Genève 1966, pp. 130-1.

estar justificada en el desarraigo de Serón y en su niñez azarosa, huérfano desde su tierna edad y obligado a pleitear con su propio tutor sobre la herencia paterna⁷.

En el otro extremo de este grupo de textos podríamos colocar el brevísimo epigrama que J. de Valencia escribió en alabanza de su pueblo natal:

Loxa, tuos digne qui laudibus efferet agros,
 naturae et cunctas dinumerabit opes.
 Nam Deus in toto quae sparsim fecerat orbe
 cernere iuncta uolens haec tibi rura dedit.

Compendiosamente, en sólo cuatro versos, Valencia recoge con ingenio dos elementos que son muy frecuentes en los encomios cívicos: la declarada intención de alabanza a la ciudad, y la referencia a la riqueza de sus campos.

Pero más próximos al tipo desarrollado por Vilches consideramos a los poemas que Nebrija y D. Andrés dedican a sus respectivos lugares de nacimiento. El poema que dedica este último a Alcañiz⁸ tiene claras similitudes con el de Vilches, que afectan sobre todo al repaso laudatorio que uno y otro hacen sobre las excelencias de sus respectivas ciudades o de su campiña. Sin embargo, en esa afinidad no vemos motivo para argüir que el alcañizano haya seguido los pasos del poeta de Antequera.

No podríamos decir lo mismo sobre una posible deuda del poema 65 de Vilches con respecto a Nebrija. Indudablemente las dos composiciones que Nebrija dedica a su pueblo natal han sido leídas y tenidas en cuenta por el antequerano. Las afinidades entre Vilches y los herederos del gran Antonio, amén de la actividad de impresores que éstos desarrollaron en Antequera, son pruebas que evidencian esa conexión literaria en el punto que ahora consideramos. En realidad Antonio de Nebrija fue el responsable de que se difundiera entre los humanistas españoles este tipo de encomio. Sabido es que en este aspecto de poca relevancia (como también en otros de mayor interés) Nebrija ponía en circulación en España lo que ya tenía en Italia amplio desarrollo desde Cola di Rienzo hasta Giacomo Sannazaro. Obvio es también que este 'topos' de la *laudatio ciuitatis* es continuación directa de la vieja tradición enraizada en la literatura grecorromana, cuyo exponente más conocido en el campo latino es la célebre *laudatio* de Virgilio en honor de la tierra italiana⁹.

Pero volvamos a Nebrija y en concreto a sus dos poemas dedicados a ensalzar a Lebrija. Estos son los que llevan por título: «Elegia de patriae antiquitate et parentibus auctoris», y «Salutatio ad patriam suam multis ante annis non uisam». En las dos piezas -cuyas divergencias con respecto a la de Vilches no es preciso subrayar ahora- encontramos algunos elementos, característicos de estos encomios, que Vilches también desarrollará. La mayor parte de su elegía (vv. 1-46) la dedica Nebrija

7.- A. Serón, *Obras completas*. Edición crítica bilingüe y anotada por J. Guillén, Zaragoza 1982, I 134-81; vid. I 19-22.

8.- D. Andrés, *Poesías varias*. Introducción, edición crítica, traducción, notas e índices a cargo de J.M. Maestre, Teruel 1987, pp. 277-9.

9.- Cf. Verg. *G.* 2, 136-76. Véase un amplio recorrido por esta literatura en I. Rodríguez, "Cántico de San Isidoro a España". *Helmantica* 12 (1961) 177-226.

a narrar un episodio mítico en donde Baco aparece como fundador de su ciudad. La referencia a la Antigüedad de un lugar, como valor laudatorio del mismo, lo observamos también en la composición de Vilches. Pero en este caso bajo una forma que le es muy querida al humanista antequerano. En efecto, en los versos 11-18 de su poema Vilches incide sobre el 'topos' de la Antigüedad aludiendo a los abundantes restos arqueológicos hallados en la campiña antequerana¹⁰, entendiéndolos como una riqueza más de sus campos.

Por otra parte, el elemento más específico de estos encomios es sin duda la intención de alabanza, que en el poema de Vilches aparece de forma reiterada a lo largo de sus versos. En Nebrija también está presente en la glorificación que ya anticipa el primer verso de la «Salutatio»: *Salve parua domus pariter saluete penates*. Después Nebrija subrayará la glorificación de su ciudad ligándola a la fama propia. Y así dirá en su interpelación:

accipe me reducem nec dedigneris alumnum,
qui tibi magnus honos, gloria magna fuit. (Salut.21-2).

Y sigue justificando su larga ausencia por la búsqueda incansable de la fama que ya comparten:

nam si complexu me detinuisset inertem
dulcis amor patriae, dic quid vterque foret?
illa quidem multos latuisset forte per annos
obscurumque esset nomen in orbe meum.
literulis vero nostris nunc vivet vterque
et famam nobis saecula multa dabunt. (Salut.27-32).

También la Elegía se cierra con la misma esperanza:

[patria] illa mihi dedit hunc vitae mortalis honrem,
sed studiis nostris illa perennis erit. (Eleg. 51-2).

Esta idea también la recoge Vilches, aunque aplicada a su amigo Luis de Linares. Interpelando a la ciudad de Ronda, declara:

iam Ludouicus habet, quo te, quae cognita nusquam es,
ultra Sauromatas antipodasque ferat:
carmen habet, cuius dulcedine ... (33, 5-7).

A su vez en el poema 65 no hay una glorificación compartida, sino una laudatio formal, ensalzadora de su ciudad Antequera. Vilches parece justificar su encomio precisamente por tratarse del *natale solum*:

10.- Vid. F. J. Talavera, "Observaciones sobre el tema de las ruinas en algunos poemas neolatinos", en *Estudios de latín tardío y humanístico*, Málaga 1992 (en prensa).

at quos frugiferos habet Antiquaria campos,
Vilchius hos laudabit alumnus (65, 9-10).

Planteamiento que está muy próximo al que ya adoptara Marcial en su epigrama 55 del libro IV:

Argiuas generatus inter urbes
Thebas carmine cantet aut Micenas,
aut claram Rhodon aut libidinosae
Ledaicas Lacedaemonos palaestras.
Nos Celtis genitos et ex Hiberis
nostrae nomina duriora terrae
grato non pudeat referre uersu:
saeuo Bilbilin optimam metallo,
quae uincit Chalybasque Noricosque, (4, 55,4-12).

No podemos concluir este repaso sin hacer una breve referencia a la exaltación de la campiña antequerana que el poeta desarrolla por extenso. En este punto Vilches no sigue evidentemente a Nebrija, quien sólo en su Elegía hace algunas veladas alusiones (cf. Eleg. 5-6; 30-32). Más bien hemos de relacionar este desarrollo de Vilches con la secular tradición de esta literatura encomiástica, y en particular con la virgiliana, en donde la alabanza recae mayormente sobre la riqueza agrícola y ganadera.

Estas composiciones citadas creemos que son suficientes para mostrar el amplio contexto literario en el que está inserta la composición de Vilches. Los elementos horacianos no ayudan realmente a configurar ese contexto, pues en aquella tradición secular no está Horacio. Sin embargo el humanista consigue que el horacianismo se imponga sobre los demás elementos, precisamente para dar un matiz específico a su poema. El horacianismo viene a ser un recurso literario más, elegido por el antequerano, que le sirve aquí para singularizar esta composición, sobre todo frente a Nebrija, quien en su planteamiento general y en otros aspectos particulares parece seguir el modelo virgiliano.

Francisco TALAVERA ESTESO
Gema SENÉS RODRÍGUEZ
Universidad de Málaga

EL DE CONSCRIBENDIS EPISTOLIS DE JUAN LUIS VIVES

El estudio de las teorías epistolares en el Renacimiento tiene gran interés en cuanto, como señala Marc Fumaroli, la epístola es el antecesor del género que nace con Montaigne a fines del siglo XVI: el ensayo. Según Fumaroli,¹ el germen del ensayo está en la epístola familiar del humanista, empezando por Petrarca, donde se abordan a modo de meditación todos los temas imaginables desde un «yo» íntimo y personal.

A lo largo del siglo XVI, se publicaron varios tratados epistolares.² Dentro de los teorizadores de la epístola en el Renacimiento, se citan dos importantes: Desiderio Erasmo y Juan Luis Vives. Propongo observar algunos aspectos de las teorías que expone cada uno para ver, en el caso de Vives, si hay influencia del tratado de Erasmo.

Erasmo le ha dado mucha importancia a la teoría del género epistolar, tanto que la ha reelaborado varias veces a través de los años.³ La primera noticia que tenemos de su labor en un tratado epistolar es en una carta a Lord Mountjoy en noviembre de 1499, donde Erasmo habla de una versión revisada

-
- 1.- Marc Fumaroli, «Genèse de l'épistolographie classique: rhétorique humaniste de la lettre, de Pétrarque a Juste Lipse», *Revue d'histoire littéraire de la France* 78 (1978), 886-900.
 - 2.- En Europa algunos de los que escribieron tratados epistolares fueron Conrado Celtes, Christoph Hegendorf, Despauterio, Erasmo, Macropedio, Vibocio y Justo Lipsio, y en España Vives, Bardaxí, Rodrigo Sáenz de Santayana, Juan Lorenzo Palmireno y Bartolomé Bravo, entre otros. Cf. Donald W. Bleznick, «Epistolography in Golden Age Spain», en Sylvia Bowman et al., ed., *Studies in Honor of Gerald E. Wade*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1979, 11-21.
 - 3.- Sigo la introducción de Charles Fantazzi sobre las varias redacciones de la obra epistolar de Erasmo en *Collected Works of Erasmus*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, v. 25, 2-9.

que está realizando para él. De esta fecha a 1520, se sabe que la obra estuvo en continua revisión, pero sin ser publicada. Por fin, en 1520 salieron tres ediciones basadas en notas suyas, y en 1521 se publicó otra edición pirata.⁴ Esto impulsó a Erasmo a realizar una versión completa y revisada del texto, que apareció en 1522: el *Opus de conscribendis epistolis*.⁵

El *Opus de conscribendis epistolis* se diferencia bastante de sus primeras redacciones. Mientras éstas se parecen más a los tratados humanistas italianos del siglo XV,⁶ la versión definitiva presenta un planteamiento nuevo del género. Las redacciones de 1520 y 1521 definen a la epístola según los clásicos: es una conversación entre dos personas ausentes.⁷ Para facilitar la selección de los principios retóricos apropiados, Erasmo distingue tres géneros epistolares según las tres *causae oratoriae*: judicial, deliberativo y demostrativo.⁸ Dentro de cada clase, existen varios tipos de epístolas según su función retórica. Las partes de la epístola son cuatro: *salutatio*, *exordium*, *narratio* y *conclusio*, pero no siempre se usan todas. Sobre la *dispositio*, Erasmo recomienda el ejercicio de la composición y la lectura de autores como Cicerón, Plinio y Poliziano para adquirir riqueza de vocabulario y figuras, y destreza. En cuanto al estilo epistolar, debe ser claro y simple, con un cierto «descuido educado».

Esto es todo lo que Erasmo dice acerca de la epístola en la primera versión de su tratado. Sin embargo, en la definitiva se presentan cambios en su teoría epistolar.⁹ Primero, refuta el concepto de que toda epístola debe conformarse a un solo tipo, pues si por naturaleza es un género diverso que admite infinidad de asuntos, entonces no puede existir un solo estilo epistolar—habrá tantos estilos como asuntos, pues la expresión debe conformarse al tema. Igualmente, la claridad, simplicidad y brevedad epistolares deben depender del tema y del *decorum*.

-
- 4.- *Brevissima maximeque compendiaria conficiendarum epistolarum formula* (Erfurt, Mattheus Maller, 1520), (Leipzig, 1520), (Mainz, 1520), y *Libellus de conscribendis epistolis* (Cambridge, John Siberch, 1521).
 - 5.- *Opus de conscribendis epistolis* (Basilea, Fröben, 1522). Existe la edición crítica de Jean-Claude Margolin en *Opera omnia*, l.ii, Amsterdam, North-Holland Publishing Co., 1971, pp. 205-579. También está la traducción inglesa en *Collected Works of Erasmus*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, v. 25.
 - 6.- Por ejemplo, el tratado epistolar de Niccolo Perotto en *Rudimenta grammatices* (1473).
 - 7.- Erasmo cita a Libanio como fuente de esta definición. Se refiere al pseudo-Libanio, autor del *Epistolimaioi characteres* (siglo IV a VI de nuestra era).
 - 8.- Perotto, sin embargo, distingue los géneros misivo y responsivo, con subgéneros según el tema.
 - 9.- Para Fumaroli, el tratado erasmiano presenta una nueva retórica epistolar basada en la libertad epistolar que rompe con la retórica del *ars dictaminis*. Lo que Erasmo propone es una retórica abierta frente a la retórica formalista cerrada del medievo. Así, Fumaroli ve que, para Erasmo, había dos etapas en el arte epistolar: la etapa joven, de formación; y la adulta, de hábito interiorizado y plena libertad epistolar. También vea Judith Rice Henderson, «Erasmus on the Art of Letter-Writing», en James J. Murphy, ed., *Renaissance Eloquence*, Berkeley, University of California Press, 1981, 331-355. Según Henderson, el *Opus de conscribendis epistolis* presenta una redefinición de la epístola basada en la flexibilidad del estilo que «permite sintetizar las tradiciones medievales y clásicas de la epistolografía». Pues, Erasmo se oponía a los ciceronianos que sólo admitían el modelo epistolar de Cicerón. Para él, dice Henderson, era importante también la tradición epistolar medieval porque permitía usar la epístola como instrumento para la reforma intelectual y religiosa.

A continuación, Erasmo habla del saludo y la despedida. De las otras partes dice que no se debe restringir la libertad epistolar con divisiones fijas. Sólo indica que para el exordio se deben seguir los preceptos retóricos y lo que dictan el tema y el destinatario.

En su clasificación del género, que precisa que es según el tema, añade una cuarta clase a las tres anteriores: la epístola familiar. Mientras da preceptos para las otras clases, de la epístola familiar dice que no necesita de técnica retórica.

Vemos que en el tratado definitivo de Erasmo no se siguen los preceptos tradicionales al pie de la letra, sino se pone énfasis en que la forma epistolar está determinada primordialmente por el tema y el decoro retórico, donde el asunto impone el estilo de la composición.¹⁰ Además, Erasmo añade la epístola familiar como una clase aparte dentro de una clasificación con un criterio no muy claro.

Varios estudiosos han comparado el tratado de Vives con el de Erasmo. Adolfo Bonilla¹¹ dice que la obra de Vives es incompleta y demasiado breve; de ahí, la oscuridad de sus pensamientos. Sin embargo, de la obra de Erasmo dice que «aunque menos sistemática que la de Vives, es bastante más acabada y práctica». Además, Erasmo trata de géneros no estudiados ni mencionados por Vives.

Según Aloïs Gerlo,¹² todos los tratados posteriores al de Erasmo, como el de Vives, Macropedio y otros, imitan a Erasmo. Marc Fumaroli es de la misma opinión.¹³

El tratado de Vives se publicó en Basilea en 1536.¹⁴ En la dedicatoria, Vives empieza por considerar el alcance del género. Primero da la definición clásica de la epístola: no es más que una conversación entre personas ausentes mediante signos escritos. En su origen, dice, la carta servía para comunicar noticias de carácter público o privado. Para Vives, ésta es la verdadera carta, según Cicerón, pero reconoce que, con el tiempo, todo cuanto se podía decir o escribir entró en el dominio del género, de manera que él define de forma muy amplia: epístola es todo escrito que va precedido por un saludo si toma carácter y estilo de epístola.

- 10.- Se habla de tres decoros retóricos: el decoro de quien habla (hablante), el decoro de a quien se habla (oyente) y el decoro de lo que se dice (referente).
- 11.- Adolfo Bonilla y San Martín, *Luis Vives y la filosofía del Renacimiento*, reimp., Madrid, Imprenta de L. Rubio, 1929, t. II, 144.
- 12.- Aloïs Gerlo, «The *Opus de conscribendis epistolis* of Erasmus and the Tradition of the *Ars Epistolica*», en *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, Cambridge, 1971, 103-114.
- 13.- Para Henderson («Defining the Genre of the Letter. Juan Luis Vives' *De conscribendis epistolis*», *Renaissance and Reformation* 19 (1983), 89-105), la obra de Vives es el primer manual humanista en que se acepta plenamente la definición clásica del género epistolar; Vives es el primero en rechazar el *ars dictaminis* medieval «para reestablecer la epístola en su lugar de composición distinta del discurso escrito».
- 14.- Aloïs Gerlo dice haber visto una edición de Amberes, por Michael Hillen, de 1533. La mayoría de las autoridades consideran que la primera edición del tratado es la de Basilea (Balthasar Lasius et Thomas Platter, 1536), donde aparece la obra de Vives junto con los manuales epistolares de Conrado Celtes, Christoph Hegendorf, y una redacción temprana del de Erasmo. Manejo la edición del tratado de Vives en el tomo primero de *Opera* (Basileae, Nic. Episcopium iuniorum, 1555). También utilizo la traducción española de Lorenzo Riber en Juan Luis Vives, *Obras completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1948.

El tratado en sí empieza con la *inventio*, y dentro de ella por el exordio. Primero ante todo, Vives aclara que la invención no es cosa de artificio, sino de la prudencia (es decir, del ingenio, memoria, juicio y experiencia) de cada uno. De ahí que él no pretenda ni pueda proporcionar un pleno conocimiento del arte epistolar a nadie. Sus preceptos, unidos a la práctica, sólo pueden ayudar. Para el exordio, hay que considerar a quién es al que se escribe, y de qué se escribe. Esto no sólo ayudará a determinar de qué escribir en el exordio, sino también proveerá el tono adecuado para la epístola. En el exordio se puede hablar de uno mismo, de las cosas de uno mismo, del destinatario o de sus cosas. Todo esto ayudará especialmente si uno ha de excusarse.

El segundo capítulo trata de los asuntos epistolares, que son infinitos. Para facilitar la sistematización de los preceptos, Vives hace una división en tres géneros de asuntos epistolares: cosas que nos afectan personalmente, cosas que interesan a aquél a quien escribimos y cosas ajenas. Las cosas que nos afectan atañen a nuestro cuerpo, al alma y a las cosas exteriores. En nuestra alma, están la mente, la memoria y la voluntad o afecto. En nuestro cuerpo, en el exterior están el color, la hermosura o deformidad, en el interior el brío o flaqueza, la salud y la sustentación. Las cosas exteriores que nos atañen son el dinero, vestido y posesiones. El asunto de la epístola nos traerá al recuerdo alguna de estas cosas. Vives pasa a realizar una clasificación exhaustiva de los géneros epistolares según este orden natural de los asuntos:¹⁵ consultoria, petitoria, consolatoria, etc. Después, explica detalladamente el tono y contenido de algunos de estos géneros.

En otro capítulo, Vives trata de las respuestas, que deben tener en cuenta lo que escribió la otra persona y con qué ánimo lo escribió. Después habla de las partes de la epístola, donde sólo trata el saludo. En el capítulo VII sobre el orden epistolar, dice que no hay orden fijo, pues hay que escribir según el tema lo dictare y empezar por donde guste cada uno. De la despedida habla extensamente, e incluso en un capítulo aparte trata de la escritura exterior.

El capítulo IX está dedicado a la *elocutio*. El estilo epistolar debe ser simple. Dice Vives:

La carta es una especie de retrato o reproducción del habla cotidiana y una especie de diálogo continuado[...] Lo primero, pues, que ha de procurar la carta es expresar con la posible fidelidad las charlas y los diálogos familiares de las personas prudentes e ilustradas [...] Nuestra habla de cada día debe ser sencilla y con elegancia desafeitada, siempre que el lenguaje sea puro y casto.¹⁶

Pero después añade Vives que la simplicidad no debe entenderse al pie de la letra, pues, como en toda forma de conversación, también en esta conversación escrita de la epístola hay que tener en cuenta el decoro retórico de quién, a quién y de qué. Además, el propio asunto trae su propio atavío. Por

15.- Esta clasificación expresa ideas que luego aparecerán en su tratado científico, *De anima et vita* (Basileae, Roberti VVinter, 1538).

16.- «Epistola imago quaedam est quotidiani sermonis, ac colloquij cuiusdam perpetui [...] Itaque illud debet potissimum efficere, ut quam proxime poterit, colloquia et sermonem familia rem exprimat. prudentum dico et eruditorum [...] Sermo aut noster quotidianus simplex esse debet, et rectus et naturalis, dummodo purus et castus». («De dictione epistolae», *De conscribendis epistolis*, p. 75)

ejemplo, hablando de negocios se usa aquella manera natural y sencilla de decir, pero en otros temas a veces hay que poner más cuidado, como hizo Séneca al tratar de filosofía en sus epístolas. Así, para Vives, el tema y decoro determinan si se debe usar algún artificio, pero siempre muy poco.

Vives termina subrayando que los preceptos de arte son ajenos al género epistolar, que ni los usa ni los necesita.¹⁷ Pues, pertenecen a los tratados de retórica y no tienen lugar en un tratado epistolar.

Comparando el tratado de Vives con el de Erasmo, vemos que hay similitudes y diferencias. La semejanza quizás más importante es el énfasis que ponen ambos en el tema y el decoro como factores que determinan la forma epistolar. También coinciden en la *dispositio*: excepto por el saludo y la despedida, la epístola no debe estar restringida con divisiones retóricas fijas. En cuanto al exordio, ambos dicen que el tema y decoro lo deciden, pero Erasmo también añade que en él se deben seguir los preceptos retóricos. Aquí terminan las semejanzas.

Las diferencias se centran en tres áreas. Primero, Erasmo parece abandonar en la redacción definitiva la definición clásica del género, pues se opondría a su clasificación de los géneros y a su teoría de la flexibilidad del estilo epistolar. Sin embargo, Vives amplía la definición clásica de manera que abarque todos los temas nuevos que se incluyen en la epístola. Así, mantiene que el estilo epistolar debe seguir siendo simple, aunque pueda aceptar algún artificio. En segundo lugar, la clasificación que realiza Erasmo no presenta un criterio claro: dice que divide los géneros según su asunto, pero mezcla un criterio retórico de las *causae oratoriae* con un criterio temático para poder incluir la epístola familiar. Esto enlaza con la tercera gran diferencia entre ambos tratados, que es el énfasis retórico que pone Erasmo en toda su concepción de la epístola frente al rechazo de preceptos por Vives. Erasmo escribe un tratado preceptivo, mientras Vives intenta guiar al escritor por los aspectos de la epístola no cubiertos en la retórica. Cada uno parte de una concepción diferente de su tratado, por lo que no creo que se pueda decir que Vives imita a Erasmo en lo que dice.

Por último, por tener lugar este Simposio en Alcañiz, no quisiera dejar de mencionar brevemente otro tratado epistolar, escrito por Juan Lorenzo Palmireno. Se trata del *Dilucida conscribendi epistolas ratio*,¹⁸ cuya edición estoy preparando como parte de mi tesis doctoral. A petición de los miembros del *Studi General* de Valencia, Palmireno escribió este tratado para reemplazar el de Erasmo en la tercera clase de retórica.¹⁹ Para él, la enseñanza del arte epistolar era imprescindible, pues, como señala el profesor Gallego Barnés, «el entrenamiento de la redacción epistolar ya no se concibe sólo como un medio de adquirir un latín ciceroniano, es un ejercicio que se inscribe directamente en una preocupación de inserción social.»²⁰

17.- Se refiere a las partes de la epístola, a la invención, a la disposición y a la elocución.

18.- *Dilucida conscribendi epistolas ratio*, Valentiae, apud viduam Petri Huete, 1585. La edición fue preparada póstumamente por su hijo, Agésilao Palmireno.

19.- Cf. Andrés Gallego Barnés, *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el Studi General de Valencia*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1982, pp. 133-142.

20.- Andrés Gallego Barnés, «Los humanistas alcañizanos», *Cartillas turolenses*, núm. extra. 6. 1990, p. 53.

Palmireno empieza su tratado considerando la materia epistolar. Las epístolas pueden tratar de asuntos públicos o privados. Define la epístola, según los clásicos, como conversación escrita entre ausentes. En la clasificación del género, distingue cuatro clases: suasoria, demostrativa, judicial y familiar. Son los cuatro géneros que define Erasmo.

De las partes de la epístola, enumera ocho: *salutatio*, *exordium*, *narratio*, *petitio*, *conclusio*, *commendatio salutationis*, *locus* y *tempus*;²¹ y da ejemplos del saludo y sus epítetos, la despedida, el lugar y el tiempo.

Después de tratar la brevedad epistolar y dar una lista de autores de epístolas, tanto clásicos como modernos, que ejemplifican los preceptos y sirven de modelos a imitar, Palmireno habla del estilo del género, que debe ser simple, pero elegante. Aquí repite las palabras de Vives: la epístola es un retrato del habla cotidiana de los hombres prudentes e ilustrados.

Sobre el exordio, dice que debemos considerar a quién escribimos para buscar el tono adecuado. Además, se puede iniciar el exordio con algún proverbio o sentencia antigua.

El resto de la obra trata los diferentes tipos de epístolas dentro de las cuatro clases. Palmireno ofrece consejos preceptivos y ejemplos de manera similar a como lo hace Erasmo, aunque para el género demostrativo sólo dice que los alumnos busquen los preceptos en el libro II, capítulo 4 del *De inventione* de Cicerón.

Aunque no puedo dar todavía conclusiones sobre este tratado, creo que se puede observar que el Palmireno pedagogo sigue el tratado de Erasmo en la clasificación y explicación preceptiva de los géneros epistolares, por ver su valor práctico para la enseñanza en las clases de retórica. Además, no hay que olvidar que su tratado iba a reemplazar el de Erasmo, que se había usado hasta entonces en las aulas. Sin embargo, Palmireno se mantiene fiel a la definición clásica del género y al carácter simple de su estilo. Además, en esto último repite las palabras textuales de Vives. Espero poder ofrecer más datos sobre el tratado de Palmireno a medida que avance en mis investigaciones.

Jamile TRUEBA LAWAND
Universidad de Michigan

21.- Sólo son propiamente partes de la epístola la *salutatio*, el *exordium*, la *narratio* y la *conclusio*.

NUEVAS APORTACIONES SOBRE EL MAESTRO ALVAR GÓMEZ DE CASTRO

Los aspectos que aquí de manera sucinta me propongo exponer se hallan tratados, con mayor profundidad y detalle, en mi tesis defendida recientemente, y que consiste en un nuevo intento de trazar la vida del humanista toledano y en la edición de unos textos inéditos de Gómez en prosa: treinta epístolas, veintiocho de ellas latinas y dos castellanas, y el trabajo histórico *De la orden y origen de las vírgenes vestales*¹.

Si bien la biografía del escritor ya había sido ensayada por otros investigadores², en ella aún cabía clarificar, precisar y descubrir numerosas circunstancias; y a esta tarea me he dedicado y he contribuido con hallazgos que elucidan muy diversas cuestiones. Seleccione algunos de ellos. En cuanto a lugares nunca puestos de relieve o aclarados en la vida de Gómez, citaré la Mancha de Aragón o de Montearagón («Marca Aragonia»), la parte más oriental de la Mancha, zona que se venía confundiendo con Aragón³; algunos pueblos toledanos como Ocaña, donde Gómez estuvo descansando en compañía

-
- 1.- M^a. C. Vaquero Serrano, *El maestro Alvar Gómez: Biografía y prosa inédita*, Madrid, Universidad Autónoma, 1990, 2 vols. (tesis en prensa).
 - 2.- Vid. A. Alvar Ezquerro, *Acercamiento a la poesía de Alvar Gómez de Castro*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, Servicio de Reprografía, 1980, 2 vols. Y también Inoria Pepe Sarno, *Alvar Gómez de Castro, Sonetti*, Roma, Bulzoni Editore, 1979.
 - 3.- F. Zamora Lucas y V. Hijes Cuevas, *El bachiller Pedro de Rúa*, Madrid, C.S.I.C., 1957, p. 98. Alvar [1980], t. I, p. 141. Vaquero [1990], t. I, p. 86, y nn. 33, 34 y 35 p. 107. Ms. B.N. 8624, ff. 145r y 195r. A. Venegas, *De las diferencias de libros*, Toledo, 1540, f. LVIIv, donde se lee: «Marca aragoniae, Mancha de Aragón».

del dominico fray Pedro de Soto⁴; o Mocejón, residencia de unos nobles amigos suyos con los que pasaba temporadas⁵; la población llamada Monte de Buitres que identifiqué con Calatañazor, cercana a Blacos («Placunte»), en Soria, en cuyo río pescaba exquisitas truchas⁶; y, como último ejemplo, Heras, aldea de Guadalajara, cerca de la cual se erigía el magnífico palacio del duque del Infantado, al que Gómez se retiraba para meditar⁷.

Por lo que se refiere a benefactores y mecenas, aporto los siguientes datos: la relación con el primer canciller complutense Pedro de Lerma, quizá protector suyo en la época de su iniciación universitaria⁸; la efectiva ayuda durante años del médico Luis Gómez, que, como demuestro, no era su hermano sino su tío materno, y gracias al cual probablemente Gómez logró introducirse en la corte del duque del Infantado⁹; la protección que le otorgó como a súbdito suyo que era D. Alvar Pérez de Guzmán, primer conde de Orgaz y señor de Santa Olalla, cuyas inquietudes humanistas descubrí¹⁰; el mecenazgo, ahora demostrado con gran número de textos y fijadas las fechas (de octubre de 1542 a abril de 1543), del obispo de Coria D. Francisco de Mendoza y Bobadilla, en servicio del cual Gómez abandonó su puesto de profesor complutense, y con quien prosiguió la amistad cuando pasó a ser cardenal de Burgos y candidato al papado¹¹; y, finalmente, lo decisivo y duradero -de 1547 a 1556- del patrocinio de D. Bernadino de Alcaraz, canciller de la universidad toledana, a quien Gómez debía su instalación definitiva en la Ciudad Imperial¹², y en relación con el cual descubrí en poemas conocidos de Gómez desde que le pintó un retrato Juan Correa¹³, hasta la dedicatoria de otros a la muerte de sus hermanos Diego López de Toledo e Isabel de Toledo¹⁴.

Novedades relativas a los profesores que el escritor tuvo en Alcalá o con los que compartió sus tareas docentes puedo señalar varias. Del retórico Juan Ramírez, aparte de no caer en la repetida equivocación de que desempeñara el cargo de rector de la universidad, he descubierto el mes y el año en que falleció: diciembre de 1545¹⁵. Con respecto a Francisco de Vergara, revelo que tenía preparada antes de morir la publicación de sus enigmas latinos, acertijos que intercambiaba con Gómez y de los

4.- Vaquero [1990], t. I, p. 120, y n. 7, p. 157. Ms. B.N.7896, f. 5r.

5.- Vaquero [1990], t. I, p. 223. Ms. B.N. 8624, f. 250.

6.- Vaquero [1990], t. I, p. 178, y n. 39, p. 214. Mss.B.N. 7896, ff. 399v-400r y 8624, f. 107r. Vid. también J. J. García Valenciano, *Calatañazor donde el silencio es historia*, Almazán (Soria), 2ª ed. ampliada, 1985, p. 15.

7.- Vaquero [1990], t. I, p. 249, y n. 122, p. 265. Ms.B.N. 7896, ff. 419v-420r.

8.- Vaquero [1990], t. I, pp. 93 y 94. Ms. B.N. 7896, f. 126 r.

9.- Vaquero [1990], t. I, pp. 88-92. Ms. B.N. 8624, ff.194 r - 195 r.

10.- Vaquero [1990], t. I, p. 103, y t. II, pp. 349-354. Ms. B.N. 7896, ff. 7 r - 8 r.

11.- Vaquero [1990], t. I, pp. 129-141, y t. II, pp. 364-378 y 382.

12.- *Ibidem*, t. I, pp. 172 y 173.

13.- *Ibidem*, t. I, p. 226 y n. 19, p. 256. Ms. B.N. 8624, f. 261 v.

14.- Vaquero [1990], t. I, p. 208 y n. 143, p. 222; y p. 243. Ms. B.N. 8624, f. 233 r y 106 v.

15.- Vaquero [1990], t. I, pp. 94, 110 (n. 77) y 146. Ms. B.N. 7897, f. 264 v - 266 r.

cuales nuestro escritor conservó tres que descifro¹⁶. Demuestro fehacientemente que Francisco Torres, el más tarde famosísimo jesuita, fue profesor de griego de Gómez, a quien explicó las epístolas de S. Basilio y textos de S. Gregorio¹⁷. Y hago hincapié asimismo en que otro de sus grandes maestros en Alcalá fue el muy ilustre teólogo Juan de Medina¹⁸.

En cuanto a alumnos, uno de los más destacados entre los alcaláinos fue Juan Ibarra¹⁹, que escuchó, por ejemplo, las clases de Píndaro, junto a compañeros como quizá Ambrosio de Morales²⁰, y que sustituiría a Gómez en su puesto de profesor de griego en la Complutense. Su personalidad, erróneamente identificada con la de Martín Ibarra, lo que conducía a ciertos despropósitos, queda en mi investigación bastante perfilada²¹. Otros discípulos de Gómez, muy probablemente ya en Toledo, fueron los nobles Juan Gómez de Silva, su hermano Miguel de Silva y los también hermanos Martín Pantoja Portocarrero, señor de Mocejón, y Luis Méndez Portocarrero, señor de Benacazón²². Y entre las alumnas distinguidas de Gómez, además de María de Mendoza, inspiradora -según se sabe²³- de buen número de sus versos, destaca Lorenza Méndez de Zurita, la pequeña Laurentiola como la llama el escritor, dama a la que años después elogiará Lope de Vega²⁴.

Mas no sólo ejerció el maestro Gómez como profesor, también sus labores sacerdotales y, en concreto, su curato en Blacos hacia 1541 o quizá antes -pero desde luego previo a 1544-, le ocuparon algún tiempo. Colijo tales circunstancias a partir de una carta al prestigioso humanista Honorato Juan datable por el primero de los años citados, y de un poema acompañando a una trucha para Juan Petreius, que fallecería en 1544, enviada ya estando Gómez como cura en el referido pueblecito soriano²⁵.

Por otra parte, la demostración del traslado, que habría de ser definitivo, del escritor a Toledo en el otoño de 1547, a través de la laboriosa y atenta datación de las cartas intercambiadas con Pedro de Rúa, me parece que disipa cualquier posible duda sobre tal cuestión. El análisis minucioso de la correspondencia entre ambos humanistas me ha llevado a enmendar casi todas las datas que habían establecido otros investigadores, a los que hasta ahora se había seguido a pies juntillas en las biografías²⁶.

-
- 16.- Vaquero [1990], t. I, pp. 146-149 y 164 (nn. 108-110) y t. II, pp. 385-390. Ms. B.N. 7897, ff. 264v-266r. Gómez de Castro, *Publica laetitia...*, B.N. sign. V.E. 100-53, pp. 135-137.
- 17.- Vaquero [1990], t. I, p. 96. Ms. B.N. 13009, f. 16.
- 18.- Vaquero [1990], t. I, p. 122.
- 19.- *Ibidem*, t. I, pp. 123 y 155. Ms. B.N. 8624, ff. 118r, 117v y 118v (sic).
- 20.- Vaquero [1990], t. I, pp. 124 y 125. Pepe [1979], p. 184.
- 21.- López Rueda, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid, C.S.I.C., 1973, p. 36. Vaquero [1990], t. I, p. 155.
- 22.- Vaquero [1990], t. I, pp. 174, 176, 211-212 (n. 19) y 213 (n. 33).
- 23.- A. Alvar [1980], t. I, pp. 142 y 143.
- 24.- Vaquero [1990], t. I, pp. 283, 284 y 312 (n. 67). Ms. B.N. 13009, f. 112 r y v.
- 25.- Vaquero [1990], t. I, pp. 127 y 128. Ms. B.N. 7896, ff. 5v-6v. Alvar [1980], t. II, p. 642.
- 26.- Zamora Lucas e Hijos Cuevas [1957], pp. 99 y ss. Vaquero [1990], t. I, pp. 168-171.

Asimismo me he visto obligada a rectificar fechas de epístolas ya publicadas; por ejemplo, una de las dirigidas a Francisco de Mendoza en Roma, que no corresponde a 1541, sino a 1549²⁷; o a proponer con bastante seguridad datas de otras; valgan de modelos una de las remitidas a Ambrosio de Morales, que nos ha llegado sin año, y yo dato en 1542²⁸; y la única que conozco enviada a Gómez por el duque del Infantado, que se escribió muy probablemente en el mes de julio de 1551²⁹.

También he subsanado errores relativos a los lugares donde se suponía que el escritor había redactado algunos de sus textos. Así, una nota que le dirigió a un rector, que se ha dado como escrita en Alcalá y yo pruebo que fue en Toledo, con lo cual cambia hasta el supuesto destinatario, que ahora resulta ser, como he descubierto, Bernardo Venegas³⁰.

Y volviendo a las epístolas, establezco en algunas, cuyos destinatarios se ignoraban, quiénes fueron éstos. Sirva de muestra, entre varias, la que propongo, tras haber unido dispersos cabos, remitida al deán de la catedral toledana, D. Diego de Castilla, que se convierte de este modo en la única carta de Gómez conocida al ilustre clérigo³¹.

En lo concerniente a poesía, me detengo en examinar que algunos poemas incluidos entre los de Gómez nunca salieron de su pluma, sino de la de otros humanistas; por ejemplo, los elegíacos en honor de Francisco de Vergara³². Para otros establezco el año, o incluso el mes y el día en que los compuso el autor. Véanse como casos concretos el dedicado a Alcaraz por haber cumplido los 63 años, que fecho en 1547, o los escritos con ocasión del fallecimiento de este personaje, hecho acaecido en 1556³³; los poemas funerarios en honor de la abadesa de la Concepción Francisca, que murió el 9 de enero de 1555; y del obispo de Útica, fallecido en 1551³⁴; o bien las poesías a la imagen de la Santísima Trinidad, que pruebo se escribieron en la noche del 15 al 16 de agosto también de 1551³⁵. Corrijo el año del extensísimo poema *Coralium*, que consta en el manuscrito -y así se ha publicado- con fecha de 15 de septiembre de 1552; siendo totalmente imposible que se escribiera, del modo en que allí figura,

27.- Vaquero [1990], t. I, pp. 137 y 161 (n. 73). Ms. B.N. 8624, ff. 191r-192r. A. Bonilla y San Martín, «Clarorum Hispaniensium Epistolae Ineditae», *Revue Hispanique*, VIII, París, 1901, pp. 206-208.

28.- Ambrosio de Morales, *Opúsculos castellanos*, ed. del P. Francisco Valerio Cifuentes, Madrid, 1793, t. II, pp. 270 y 271. Vaquero [1990], t. I, pp. 141 y 162 (n. 79).

29.- B.N. Ms. 1104, ff. 1 r - 2 r. Vaquero [1990], t. I, pp. 181 y 182.

30.- Ms. B.N. 7897, f. 251 r. Alvar [1980], t. I, pp. 91 y 92. Vaquero [1990], t. I, pp. 174 y 175.

31.- Ms. B.N. 7897, f. 201. Vaquero [1990], t. I, pp. 174 y 211 (n. 18).

32.- Vaquero [1990], t. I, pp. 149 y 165 (n. 112).

33.- *Ibidem*, t. I, pp. 172, 211 (n. 13) y 252. Vid. S. Ramón Parro, *Toledo en la mano*, Toledo, 1857, t. II, p. 243.

34.- Vaquero [1990], t. I, pp. 243 y 187. A. Gómez de Castro, *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*, ed., trad. y not. por J. Oroz Reta, Madrid, F.U.E., 1984, p. 547

35.- Ms. B.N. 8624, ff. 203 v - 204 r. Vaquero [1990], t. I, p. 184. Alvar [1980], t. II, p. 479, núms VII y VIII.

en tal año, pues uno de sus versos cita como difunta a D^a Ana de la Cerda, condesa de Mélito, que aún vivía el 7 de julio de 1553, día en que otorgó un codicilo en Toledo para que se adjuntara a su testamento³⁶.

En composiciones poéticas de otros autores aludidas por el escritor, también ha sido preciso deshacer erróneas interpretaciones. Resalto, por ejemplo, un poema de Pedro de Rúa, cuyo título aparece mencionado en una carta, en una frase que dice: «Epithalamium quod regibus Max. et Mariae [...] cecinisti»; y se ha traducido como «el epitalamio que dedicaste a los Reyes Máximos y a María», tratándose en realidad del poema por las bodas de la Infanta D^a María, hija de Carlos V, con su primo el Infante Maximiliano³⁷.

Otra de las aportaciones fundamentales contenida en mi tesis es la identificación de los muy numerosos amigos, conocidos y compañeros de Gómez. En algunos casos nunca o apenas se había reparado en ellos. Valgan de ejemplos D. Pedro del Campo, de la primera generación complutense y el mejor predicador que hubo en Toledo durante décadas; Martín Laso de Oropesa, secretario del obispo Mendoza, con quien Gómez compartía aficiones intelectuales y cinegéticas; Fernando de Mendoza, arcediano en la Primada y hermano del prelado de Coria; el pavorde o preboste que siempre aparece citado junto a Honorato Juan y cuyo nombre por el momento no he podido establecer; la condesa de Saldaña D^a María de Mendoza, nuera del IV duque del Infantado³⁸; los componentes de la academia pliniana, aquellos estudiosos que a mediados del siglo XVI (incluso en plenos rigores del verano) se reunían en sesiones dedicadas exclusivamente al estudio de Plinio. ¿Se sabía que los miembros del grupo Martín Pantoja y Luis Méndez eran hermanos, se apellidaban en segundo lugar Portocarrero y poseían los títulos de señores de Mocejón y Benacazón? Gómez, muy unido a ellos, cuando casó Méndez con D^a Sancha de Guzmán, les dedicó un poema, ya publicado, pero cuyos destinatarios estaban sin identificar³⁹. Sobre los plinianos Miguel de Silva, canónigo, y Pedro Vázquez, experto en ambos Derechos, también apporto algunos datos. Por ejemplo, de Vázquez publico íntegro un poema que envié a Alcaraz, lo relaciono con otro de Gómez, y pruebo que ambos fueron suscitados por un mismo hecho: el regalo por parte del maestrescuela a nuestro humanista de una lengua de venado⁴⁰. ¿Se conocía que Alfonso de Cortona era pliniano, y que todo el grupo sostenía un estrecho vínculo con Juan de Vergara⁴¹? Pero pasemos a otras identificaciones que me parecen no menos

36.- Vid. M. Pérez Cuenca, *Historia de Pastrana*, Madrid, 1871, p. 60. Alvar [1980] t. II, pp. 598-611, publica el poema. Vaquero [1990], t. I, pp. 224, 231, 232, 234 y 255 (n. 6).

37.- B.N. Ms. 8624, ff. 209v-210v. Zamora e Hijos [1957], p. 104. Vaquero [1990], t. I, pp. 152 y 166 (n. 127).

38.- Vaquero [1990], t. I, pp. 102 y 115-116 (n. 123) (Campo); 132, 134, 137, 161 (n. 72) y t. II, p. 371 (Laso y Mendoza); t. II, pp. 362-63 (pavorde); y t. II, p. 452 (Saldaña).

39.- Vid. supra n. 22. Ibidem, t. II, pp. 442 y 443. Alvar [1980], t. II, p. 563, publica el poema.

40.- Vaquero [1990], t. II, pp. 417, 418, 443 y 444.

41.- Ibidem, t. I, p. 198 y t. II, pp. 445 y 447.

interesantes. Así, el médico Diego de León, decano de Medicina en Alcalá, o el eclesiástico conquense Alonso Ramírez de Vergara, hasta aquí nunca relacionados con Gómez; la monja jerónima Catalina del Espíritu Santo, cuyas obras aparecen en los diccionarios incluidas en el apartado de escritoras anónimas; y los poetas Rodrigo y Francisco López, conocidos amigos del escritor, a quienes compruebo les corresponde «de Ubeda» como segundo apellido, por lo que es obligado relacionar sus nombres con ciertas obras literarias, como *La pícaro Justina*⁴².

Mi trabajo incluye igualmente la nómina completa de los profesores de la universidad toledana, todos aquellos licenciados, maestros y doctores que fueron compañeros del autor, y figuran en las actas de claustros desde abril de 1575 a enero de 1580. Destaco entre otros al maestrescuela Alonso Delgado, futuro obispo de Astorga; el vicescolástico Alonso Velázquez, famoso confesor de Santa Teresa y en años posteriores obispo sucesivamente de Osma y de Compostela; el rector Diego de Guzmán; y los numerosos profesores como Juan López, decano de la facultad de Teología; Juan de Rojas, que firmará como testigo en el testamento de Gómez, o el famoso copernicano fray Diego de Zúñiga, que se hallaba en Toledo, como demuestro, ya a principios de 1578, y no en 1580, según dicen sus biógrafos⁴³.

Finalmente, como datos últimos del apartado biográfico, resaltaré dos también extraídos de las actas claustrales de Santa Catalina. A saber: el hecho desconocido de que Gómez llegó a desempeñar el cargo de vicerrector en la universidad toledana, y el de que ya en su ancianidad, aproximadamente quince meses antes de su muerte, cuando el claustro hubo de elegir a uno de sus miembros para argüir -y cito textualmente- con «el cardenal hermano de la reina» (parece claro que se trataba del archiduque Alberto), el profesor designado no fue otro que el maestro Alvar Gómez⁴⁴.

En el segundo volumen de mi tesis, como ya anticipé, edito algunas de las producciones inéditas de Gómez, principalmente epístolas. Puedo decir que he llevado a efecto el estudio de la totalidad de las cartas de Gómez, si bien por el gran número de páginas que la edición del epistolario completo hubiera representado, no ha sido posible por el momento sacarlo íntegro a la luz. El criterio de selección ha sido el de publicar, de entre todas las epístolas que permanecían inéditas, aquellas cuyos destinatarios fueran, por uno u otro motivo, los de mayor relevancia. Así pues, los corresponsales elegidos de las treinta cartas son: el rey Felipe II, el cardenal primado D. Juan Martínez Silíceo, el obispo de Coria D. Francisco de Mendoza, D. Iñigo López de Mendoza IV conde de Tendilla, el abad complutense Luis de la Cadena, los profesores Honorato Juan y Melchor Cano, los hermanos Juan y Francisco de Vergara, Ambrosio de Morales y el grupo pliniano.

Los textos se presentan acompañados de un aparato literario extenso que comprende todo tipo de anotaciones filológicas y eruditas. Con ellas he pretendido aclarar al lector las referencias literarias

42.- Ibidem, t. II, p. 358 (León); t. I, pp. 194, 219 (n. 97) (Ramírez); 251, 265-66 (n. 127) (Sor Catalina); 193 y 218 (n. 91) (López).

43.- Ibidem, t. I, pp. 294, 295 y 301. *Libro de Claustros de la Universidad de Toledo desde el 7 de abril de 1575*, Archivo Histórico Provincial de Toledo, Ms. I/433.

44.- Vaquero [1990], t. I, pp. 300, 303 y 304.

(fuentes, citas, autores, etc.), los personajes de su entorno familiar y universitario, sus relaciones sociales y culturales y, en definitiva, todo aquello que pudiera contribuir a descifrar el complejo y rico mundo humanístico en que vivió inmerso Gómez.

El primer problema en relación con las cartas consistía en determinar quiénes fueron sus destinatarios. Estos figuran citados expresamente en la mitad de ellas, pero en las otras quince hube de establecerlos. Tal es el caso de las tres epístolas hasta ahora ignoradas a Francisco de Mendoza, que, por títulos mencionados, alusiones a poemas, manuscrito en que se hallan, referencias a lugares, etc., considero casi sin ninguna duda a él enviadas⁴⁵. Sólo se conocía una carta de Gómez a Honorato Juan y yo descubro otra, en cuyas primeras líneas se advierte de modo fácil el destinatario⁴⁶. Conjeturo una de las misivas como remitida a Juan de Vergara, citado en el interior únicamente por el apellido⁴⁷. Entre otras razones, por el nombre de Francisco y la aposición «honor de las letras griegas», considero como destinatario de otra epístola a Francisco de Vergara⁴⁸. Publico asimismo la única carta conservada de Gómez que, sin que se haya advertido pues carece de destinatario, escribió para el cardenal Silíceo⁴⁹. Sólo una de las que edito no puedo decir con certeza a quién se dirigió, pero incluso con respecto a ella deshago el error de que se hubiera enviado a Rúa en Soria, pues se advierte con claridad que se trata de un personaje relevante de la Complutense⁵⁰.

Mayores dificultades aún plantea la datación del epistolario de Gómez. De entre las cartas que he publicado dieciséis carecen absolutamente de data; ocho dan la fecha completa sin el lugar; una hace constar el año (nº XXVI); otra el lugar, el día y el mes (nº XXV); otra, sólo el día y el mes (nº XXVIII); y únicamente tres contienen la data completa (núms. XVI, XVIII y XXX). Para determinar en qué poblaciones se escribieron me he valido desde la palabra «patria», que en los años de juventud de Gómez siempre remite a Santa Olalla, su pueblo de nacimiento (núms. II y IV); hasta de las alusiones a los reposos veraniegos, que, desde mediados de siglo, Gómez siempre disfrutó en Guadalajara (núms. XVII, XXI y XXII).

En cuanto a los años o meses, sitúo entre octubre de 1542 y abril de 1543 las dirigidas al obispo de Coria, pues conjeturo pertenecen a la época en que fue familiar del prelado⁵¹. La enviada a Juan de Vergara con motivo de la muerte de su hermano Francisco se escribió días después del regreso de Gómez a Alcalá tras un viaje, quizá hacia el 15 de enero de 1546⁵². La de Silíceo, por tratarse de la

45.- Ms. B.N. 7897, ff. 31 v, 52 r y v y 61r-63 r. Vaquero [1990], t. II, pp. 364-366, 367-371 y 372-378.

46.- Ms. B.N. 7896, f. 116 v. Vaquero [1990], t. II, pp. 360-363.

47.- Ms. B.N. 7897, ff. 27 v - 29 r. Vaquero [1990], t. II, pp. 379-384.

48.- Ms. 7897, ff. 18 v - 19 r. Vaquero [1990] t. II, pp. 385-388.

49.- Ms. 7897, ff. 266 v - 267 r. Vaquero [1990], t. II, pp. 403-406.

50.- Ms. 8624, ff. 118 r, 117 v y 118 v. Vaquero [1990] t. II, pp. 420-425. Zamora e Hijos [1957], pp. 105 y 106, creen que el destinatario es Rúa.

51.- Vid. supra n. 45.

52.- Vaquero [1990], t. II, p. 396.

felicitación al cardenal por su promoción a la sede primada, se debió de escribir hacia febrero de 1546⁵³. La de Melchor Cano corresponde a los últimos tiempos del teólogo como profesor en Alcalá, también hacia 1546⁵⁴. Muy importante es la datación, por su contenido coordinado ahora con los de otras epístolas, de la carta a Luis de la Cadena que situamos por el otoño de 1547⁵⁵. Y no menos interesante es el año de la misiva a Morales con que le envía el poema Coral, que se ha considerado de 1552, y yo fecho en 1553 ó 1554⁵⁶. En lo que a asuntos se refiere, es fácil advertir que las cartas de Gómez -como las de cualquier otro humanista- no son simples vehículos de comunicación, sino también un género literario que sirve a una gran variedad de finalidades. Y así, aunque encontramos cartas privadas de pésame (a Vergara), parabién (a Silíceo), recomendación (a Tendilla), etc., otras son auténticos informes sobre alguna cuestión de interés (sobre Malta, a Felipe II), o tratados cortos sobre temas eruditos (a Melchor Cano por un pasaje bíblico). Cabría detenernos en otros muchos aspectos de la edición; sin embargo, creo oportuno resaltar mi trabajo de identificación de fuentes. Pues pienso que una comprensión profunda del autor sólo puede alcanzarse a partir de un estudio filológico que abarque tal investigación. Comenzaré por la Biblia. En Gómez hallo citas del Antiguo y el Nuevo Testamento: Génesis, Libro II de Samuel, Job, Salmos, Eclesiástico, Evangelios de S. Mateo y S. Lucas, Hechos de los Apóstoles y Epístolas de S. Pablo⁵⁷. De la literatura griega el autor predilecto resulta ser, lógicamente, Homero, tanto en la *Iliada* como en la *Odisea*; seguido de Eurípides, Jenofonte, Diógenes el cínico, Demóstenes; y otros como Arcesilao, Estrabón, Plutarco -uno de sus historiadores más queridos-, o el emperador Juliano el Apóstata con sus trabajos en griego⁵⁸. En cuanto a la literatura latina, Gómez remite a los siguientes escritores: Terencio (sobre todo a su obra *El eunuco*), Cicerón, Catulo, Virgilio (con citas de *La Eneida* principalmente, y alguna de las *Bucólicas*), Horacio, Tito Livio y, especialmente, Ovidio y Plinio⁵⁹. De los Padres y Doctores de la Iglesia, nuestro humanista recuerda y demuestra conocer a fondo las obras de san Basilio, san Ambrosio, san Agustín y san Gregorio Magno⁶⁰. Otros tipos de autores y textos se citan también en la prosa editada. Por ejemplo, el comentarista Servio, los lexicógrafos Suidas y Favorino, y escritores como Boccaccio, Pontano y,

53.- Vid. supra n. 49.

54.- Ms. B.N. 7897, ff. 262 v - 264 r. Vaquero, t. II, pp. 407-413.

55.- Ms. B.N. 8624, ff. 205 v - 206 r. Vaquero [1990], t. II, pp. 414-419.

56.- Vaquero [1990], t. II, pp. 473-475.

57.- Ibid., t. II, pp. 411, 412 (Gén.); 471 (Sam.); 608 (Job); 395 (Sal.); 514 (Ecles.); 410, 537 (Mat.); 366 (Luc.); 480 (Hech.); 405 y 595 (Pab.).

58.- Ibid., t. II, pp. 383, 387 (Il.); 592 (Od.); 354, 592 (Eur.); 405 (Jen.); 396, 400 (Dióg.) 584 (Dem.); 362 (Arc.); 446 (Estr.); 377, 378 (Plut.); y 358 (Jul.).

59.- Ibid., t. II, pp. 362, 383 (Ter.); 584 (Cic.); 592, 595 (Cat.); 354, 537, 585 (En.); 608 (Buc.); 386 (Hor.); 377, 479 (Tit.); 479, 585, 586, 589 (Ov.); 411, 412 y 446 (Plin.).

60.- Ibid., t. II, pp. 595 (Bas.); 592 (Ambr.); 585, 586, 591 (Agus.); y 358 (Greg.).

muy abundantemente, Alciato⁶¹. No obstante, con respecto a las fuentes, la más valiosa -creo- de mis aportaciones es haber constatado el extendido empleo por parte de Gómez de los *Adagia* de Erasmo. Documento, sólo en los textos que he sacado a la luz, treinta y ocho adagios erasmianos. Valgan de ejemplos los siguientes: *Multis parasangis praecurrere*, *Canis festinans caecos parit catulos*, βατταριζειν, *Delius natator*, *Piscator ictus sapiet*, *Laconismus*, *Bibere mandragoram*, *Duobus pariter euntibus*, *Sine cortice nabis*, *Muti magistri*, *Novit quid album, quid nigrum*, etc.⁶²

Por último, mi esfuerzo por descubrir influencias, traducciones o adaptaciones culmina en la edición anotada del estudio de Gómez sobre las *Virgenes Vestales*. Como allí demuestro, este opúsculo histórico es un modelo del método de trabajo de los humanistas pues todo él está compuesto imitando a los grandes maestros, según la conocida imagen de la abeja que, libando en múltiples flores, elabora su propia miel. La taracea o imitación compuesta de autores antiguos y modernos conduce a un resultado patentemente original. Entre los escritores que Gómez manejó para confeccionarlo, sobresalen Salustio, Valerio Máximo, Tácito, Aulo Gelio, Dion Niceo, Tertuliano, Herodiano, Macrobio, Abdías, Zonaras, Tiraqueau, y muy especialmente, Dionisio de Halicarnaso, Plutarco y Alexander de Alexandro⁶³.

Y para terminar, en conclusión de todo lo expuesto, diré que es mi propósito editar cuanto antes el epistolario completo del Maestro Gómez, que ya tengo reunido y estudiado; y, como es lógico, espero que tanto mi tesis como la futura edición, cuando se publiquen con los pertinentes índices de materias y nombres propios, sirvan como manuales de referencia de gran ayuda para los especialistas en el Humanismo español y, en general, para todos los interesados en el mundo cultural universitario del Renacimiento.

M^a del Carmen VAQUERO SERRANO

61.- Ibid., t. II, pp. 354, 598 (Serv.); 387 (Suid. y Favor.); 590 (Boc.); 425 (Pont.); 376, 394, 423, 424, 520, 523, 526, 529, 530, 536 y 586 (Alc.).

62.- Ibid., t. II, pp. 354, 366, 387, 401, 412, 445, 452 y 474.

63.- Ibid., t. II, pp. 605 (Sal.); 597, 603, 606 (Val. Máx.); 597 (TÁC.); 592, 593 (Aul. Gel.); 591, 602 (Dion); 608 (Tert.); 584, 608 (Herod.); 600 (Macr.); 587 (Abd.); 601, 604 (Zon.); 604 (Tiraq.); 585 y ss. (Halic.); 586, 588, 590 y ss. (Plut.); y 587 y ss. (Alex.).

DE RIDICULIS
LA TEORÍA DE LO RIDÍCULO EN LA POÉTICA DEL SIGLO XVI

Las páginas que siguen proponen una revisión de la teoría quinientista de lo ridículo atendiendo a dos aspectos generales: (a) la delimitación de las cuestiones específicas y diferenciales en la reflexión poética acerca de lo risible frente a la aproximación de otras disciplinas, y, particularmente, de la disciplina curricular y tradicionalmente más afín -la retórica-; (b) la identificación de los textos capitales en su fundamentación y desarrollo. La especificidad del tratamiento poético de lo ridículo se manifiesta ya en su afirmación como teoría, o, más exactamente, como ‘arte’, y no como conjunto de *observationes* ni como incursión descriptiva en una materia que, en última instancia, no es controlable por el artífice. La defensa y afirmación de la existencia de una *vis in ridiculis* frente a la determinación de la risa en otras instancias (externas y ajenas a hechos y objetos) es premisa necesaria para su condición de tal.

La teoría poética de lo ridículo es producto del esfuerzo reflexivo de la poética quinientista: se genera dentro del movimiento de recepción, traducción y exégesis de la *Poética* de Aristóteles y al servicio del esclarecimiento del objeto de la imitación de la especie cómica. Se presenta como una amplificación de una breve observación aristotélica y como reconstrucción especulativa de las lagunas de la fuente. Su texto fundacional es el breve tratado *De Ridiculis* (1550) de Vincenzo Maggi o Vincentius Madius, autor del segundo de los comentarios impresos de la *Poética*.

Los comentaristas mayores de la *Poética* aristotélica observan repetidamente que el texto es incompleto, está cercenado, y, en todo caso, es parcial y breve, pues trata solamente dos especies (tragedia, épica) e incumple la promesa (49b21ss) de realizar un tratamiento ulterior de la comedia.

Los primeros comentaristas suelen complementar el texto original no sólo mediante la ampliación que implica todo comentario, sino también ofreciendo suplementos de los aspectos sólo mencionados o totalmente omitidos por Aristóteles: se convierte en habitual la práctica de suplir las carencias del texto, ya en la exposición, ya mediante la adición de opúsculos independientes que resuelven las omisiones más notables (con la eventual incorporación de tradiciones no aristotélicas) y que se presentan de forma apendicular al conjunto de texto, traducción y comentario. Los géneros ‘omitidos’ son tratados, de forma preferencial, mediante este segundo procedimiento. De los seis comentaristas mayores de Aristóteles (Robortellus, 1548; Madius & Lombardius, 1550; Victorius, 1560; Castelvetro, 1570; Piccolomini, 1575; Riccobonus, 1585), cuatro (Robortellus, Madius, Victorius y Riccobonus) completan mediante la redacción de tratadillos originales e independientes. La más notable de las carencias es el tratamiento de la comedia que Aristóteles promete en el primer libro de la *Poética* y que presuntamente constituía la materia del segundo libro. Ya el primer comentarista, F. Robortellus compone un tratadillo de doctrina ‘aristotélica’ sobre la especie cómica. Tal doctrina se concibe como una reconstrucción especulativa, generada a partir de una pregunta fundamental: ¿qué habría dicho Aristóteles, plausiblemente, si hubiera escrito acerca de la comedia? o bien, ¿qué escribió verosímilmente Aristóteles en el libro perdido? El *De Comoedia* de F. Robortellus, así como otras obras análogas posteriores, toma como punto de partida las sumarias y dispersas indicaciones de Aristóteles acerca de la especie,¹ incorpora noticias de otra procedencia y, por último, superpone a la especie cómica, con las modificaciones pertinentes, el utillaje terminológico y conceptual que Aristóteles utiliza para la tragedia.²

El *De Ridiculis* de Madius se presenta igualmente como un opúsculo apendicular, también al servicio de la dilucidación de la especie cómica. Pero, a diferencia de Robortellus, no realiza una aplicación del patrón trágico, sino que aborda un único elemento de la definición aristotélica de la comedia que había sido descuidado por su antecesor y para el que la teoría de la tragedia no proporciona

-
- 1.- Cf. 48a2-4, 16-18; 48b25ss para la caracterización de la comedia frente a la tragedia por los objetos de la imitación, y 49a32ss, 49b10 para la definición de comedia. El cap. IV, que trata de la evolución de las especies poéticas hacia la perfección incluye indicaciones sobre el origen de la comedia y sus relaciones con la invectiva. Cf. igualmente 53a35ss para una somera alusión al placer cómico.
 - 2.- El tratamiento aristotélico de la tragedia provee de un patrón definitorio -según los objetos, medios y modos de la imitación, afectos trágicos y fin específico- y de un modelo de análisis general de la especie (en partes cualitativas o esenciales y cuantitativas), así como de diversos modelos para el análisis de las fábulas y sus elementos. El mismo texto de la *Poética* avalaba la licitud de la translación de este patrón a otra especie, ya que el análisis de la épica está conceptual y terminológicamente subordinado al de la tragedia. Además del esfuerzo de reconstrucción con criterios aristotélicos, es fundamental en la constitución de la teoría cómica la aportación de la larga serie ininterrumpida de comentaristas de Terencio (que transmiten la célebre definición de la comedia que Donato atribuye a Cicerón). Para la relevancia de esta tradición cf. Herrick, 1964.

modelos: la definición, tipología y manifestaciones de lo risible.³ La definición aristotélica, en efecto (49a32ss) indica que el objeto de la comedia es lo ridículo, que es parte de lo feo y deforme con exclusión de dolor.⁴

Los términos utilizados por Aristóteles τὸ γελοῖον y αἰσχροπρία suelen traducirse -así lo hace también Madius- como *ridiculum* y como *turpitudinis* (o *deformitas*) respectivamente. Estos términos son absolutamente únicos en la tradición teórica estrictamente poética, pues ni Donato ni los comentaristas terencianos mencionan la necesidad de lo risible o sus causas, y tampoco el *Ars Poetica* de Horacio discute o utiliza el término [cf. Herrick, 1964, 37]. Sólo la retórica proporciona lugares y autoridades acerca de lo ridículo, si bien con orientación oratoria, que pueden completar las sugerencias aristotélicas. Dos textos son los más destacables de entre los *veteres*, el libro segundo del *De Oratore* ciceroniano y el sexto de Quintiliano. El primero de ellos, además, define lo *ridiculum* a través de la *turpitudinis* [De Orat., 2.58.236], hecho que favorece la síntesis entre la definición aristotélica y la ciceroniana. Madius, por ejemplo:

Ridiculum igitur peccatum et turpitudinem ac deformitatem quendam esse sine dolore, ut deformis ac distorta facies absque dolore, auctor est Aristoteles XXIX particula Poeticae. Quod etiam Cicero significare videtur cum inquit: Haec enim vitentur vel videntur vel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter. Est autem summa cum ratione ab Aristotele additum sine dolore... [Madius, 1550, 301.]

Como se verá más adelante, este hallazgo de un acuerdo fundamental entre las definiciones aristotélica y ciceroniana no implica, sin embargo, una síntesis de las tradiciones poéticas y retóricas. Antes bien, a partir del *De Ridiculis* de Madius, el tratamiento ciceroniano de lo risible recibirá un número creciente de críticas a su insuficiencia.

-
- 3.- Madius subraya la carencia de modelo trágico en la primera oración del tratado: *Cum in comoedia duo potissimum spectentur, primum quomodo fabulam recte connectere ac solvere oporteat, secundum ridicula ipsa quibus comoedia debet aspergi, voluptatem ut conciliet, et alterum quidem ab Aristotele ex iis quae de tragedia dicta sunt plane colligi possit, de ridiculis vero multa ab eo in hoc volumine desiderantur, operae pretium me facturum existimavi si quae de iis mihi dicenda videbantur literis commendarem, etsi me non praeterit plures gravissimos viros (ut Aristotelem nunc praeteream qui de iis in libro De Poetica quasi per transennam breviter admodum egit) hac in re diligenter versatos. [Madius, 1550, 301r]*
- 4.- La primera ocurrencia de esta definición en el siglo XVI se produce en la prefación de Vittore Fausto [*De Comoedia Libellus*] a la edición veneciana de Terencio de 1511. El opúsculo sigue la tradición de los comentaristas terencianos, y, especialmente, a Donato, junto con otros materiales allegados de la tradición aristofanesca [cf. Weinberg, *Tr.*, I, 586]. En todo caso, se trata de una obra fundamentalmente no aristotélica. Allí aparece recogida la afirmación: *Aristoteles... inquit quod in turpitudine ridiculum est comoediam imitari* [Faustus, en *Tr.*, I, 8].

Junto a Cicerón y a Quintiliano, hay un tercer texto relevante, aunque no clásico, sobre lo risible: el *De Sermone* de Iovianus Pontanus, que dedica un notable espacio a discutir las *sales* de la oración, a discernir sus tipos y a indagar las condiciones de la *facetudo* [Pontano, 1538, II, 342ss].⁵ Sin embargo, estas tres autoridades abordan un aspecto de lo risible que no coincide estrictamente con el de la especie cómica, que debe derivarse de las acciones y constituirse en la fábula. El *ridiculum* retórico es fundamentalmente verbal (ocasionalmente, gestual y declamatorio), y está determinado por la estrategia oratoria, las necesidades de la causa, la ocasión, el auditorio y la necesidad de eficacia. Son pues *sales*, *ioci* oratorios. Incluso en la forma ampliada que estudia Pontano (aplicable a cualquier ocasión social), sólo se consideran las características de los discursos y de los que los enuncian (la afabilidad complaciente, la cortesanía, la festividad, la jocundidad, la urbanidad, la *facetudo*, etc.). De hecho, Robortello separa tajantemente las cuestiones cómicas (al que destina el *De Comoedia*) de lo risible oratorio, al que dedica un tratado independiente (*De Salibus*, 1548).

* * *

El tratado *De Ridiculis* de Vincentius Madius está dividido en tres partes, de las que sólo la primera se revelará como determinante para la teoría poética posterior:

(i) La primera parte revisa brevemente las autoridades en la definición de lo risible y las carencias aristotélicas, aborda la definición de lo ridículo y la determinación de sus sedes, condiciones necesarias y manifestaciones, y propone una tipología de lo ridículo que se articula en torno a dos criterios y recoge nueve clases diversas [Madius, 1550, 301-5]. La cuestión de la *admiratio* (y sus tipos) como condición necesaria de lo risible -ausente de la definición aristotélica y de la tradición retórica-completa los aspectos definitorios y tipológicos [305-7]. La discusión acerca de la fuente de lo ridículo (naturaleza / arte), que no aparece en primer lugar, soporta el conjunto del tratado, pues resuelve la cuestión básica de la posibilidad de construir una teoría sobre esta materia [307]. Las propuestas de Madius y las glosas al *sine dolore* aristotélico van acompañadas de una discusión en torno a la parte del Libro II del *De oratore* dedicada a lo risible y en torno a la definición ciceroniana: ésta resulta criticada en todos y cada uno de sus elementos [307-8]⁶, si bien, la demolición de las afirmaciones

5.- El capítulo XII del *De Sermone* (*De Urbanis & Facetis*) incorpora la acuñación pontaniana de *facetudo*, y señala la necesidad social y cortesana del *vir facetus*, términos y principios de los que harán uso los tratados de cortesanía vulgares. Cf. en general los caps. VII-XII, y, en particular, el IX, *De lepidis, festivis & salsis*. La autoridad del *De Sermone* puede constatarse en el *De Ridiculis* de Madius [1550, 301] y en el *Dialogus de Comoedia* de Francesco Ceruti [1593, en *Tr.*, IV, 221]. Para la influencia del *De Sermone* a través de *Il Cortigiano* de Castiglioni, vid. Soons, 1976, 24. Véase también Luck, 1958.

6.- La de mayor alcance es la refutación del *non turpiter* (*haec enim ridentur vel sola vel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter*) ciceroniano como improcedente en poética, aunque pertinente en retórica (puesto que Cicerón no analiza todo lo risible sino sólo el que se deriva de las palabras del orador).

ciceronianas va seguida de una nueva revisión conciliatoria de sus objeciones [308-9] que tiene la virtud de precisar el alcance de la tradición retórica y sus condiciones de validez.

(ii) La segunda parte [310ss] consiste en una larga revisión crítica y polémica de la mayoría de las anécdotas risibles del *De Oratore* ciceroniano, con el fin de demostrar que todos los casos enumerados por Cicerón en el libro segundo son reductibles a la tipología por él propuesta y que, en todos ellos, se requiere que a la *turpitudō* se una la admiración para provocar la risa. La revisión proporciona modelos de análisis de las facecias para hallar, entre sus muchos aspectos, el elemento determinante de la risa y la verdadera sede de lo ridículo, además de continuar con la crítica del análisis ciceroniano. Aunque la larga exposición de la segunda parte se presenta como discusión de casos particulares y como demostración de las tesis de la primera, no carece de importantes observaciones generales y de propuestas de una jerarquización de los tipos de lo risible.

(iii) La tercera parte [323ss] está dedicada a la fisiología de la risa, y responde a las preguntas que Cicerón había declarado no pertinentes para su exposición (qué es la risa, cómo se produce, cuál es su sede, por qué es irreprimible, por qué afecta simultáneamente a varias partes del cuerpo, cf., *De Orat.*, 2.235). Esta parte no es, en principio, directamente pertinente para la teoría poética, y podría titularse más ajustadamente *De Risu*: retoma un excursus de la parte segunda [322] acerca de la complexión y temperamento de los hombres más dados a ella⁷, esclarece el lugar de la risa entre los movimientos involuntarios, se adentra en la descripción de los movimientos cordiales⁸ y en las formas de risa patológica (particularmente de la sardónica).

La somera descripción del tratado de Madius revela la importancia del *De Oratore* ciceroniano: la primera parte discute -entre otras cosas- la definición; la segunda revisa y replantea sus ejemplos, y la tercera suple la fisiología de la risa que Cicerón decidió omitir. El conjunto del tratado es también una forma de desmentir la afirmación ciceroniana de la imposibilidad de reducir lo risible a arte⁹.

-
- 7.- Esta cuestión, que dilucida la complexión sanguínea de los risueños y exangüe de los tristes, plantea de nuevo un punto ya debatido en la parte primera: si lo risible es reductible a arte, si depende de la complexión de los hombres o de la fuerza ridícula inherente a los hechos, si lo cómico, en suma, está en la fábula o en los que la contemplan.
 - 8.- El cambio hacia la fisiología implica también un cambio de fuentes. La risa como acto involuntario está avalada también por Aristóteles, esta vez *De partibus animalium*, 673a1 [Madius, 1550, 324]. Madius procede después a tratar los movimientos del corazón a causa de un paso posterior de la misma obra (703b6), en el que se sostiene que dos son los órganos principales que sufren ese tipo de movimiento: el corazón y los genitales. Madius se decide por el primero alegando que 'sería ridículo' hacer del segundo sede de la risa [Madius, 1550, 324].
 - 9.- El mismo título *De Ridiculis* parece reenviar a este lugar, *De Orat.* 2.217: *iocus et facetias [...] quae natura sunt propria certe neque ullam artem desiderant [...] itaque cum quosdam Graecos inscriptos libros esse vidissem de ridiculis, non nullam in spem veneram posse me ex eis aliquid discere; inveni autem ridicula et salsa multa Graecorum [...] sed qui eius rei rationem quandam conati sunt artemque tradere, sic insulsi exstiterunt, ut nihil aliud eorum nisi ipsa insulsiatas rideatur; qua re mihi quidem nullo modo videtur doctrina ista res posse tradi.*

La teoría de lo ridículo de Vincencius Madius determinará (a) el posterior tratamiento de la comedia (tanto en obras monográficas como en tratados complexivos), (b) los comentarios a la *Poética* de Aristóteles, en la parte relativa a la definición de la especie cómica, y (c) la impostación de los tratados quinientistas *de risu ac ridiculis* posteriores a 1550. La recepción de Madius, sin embargo, no atiende ni a la segunda ni a la tercera parte del tratado, sino que reaprovecha las doctrinas de la primera, y, más particularmente, la definición de lo ridículo y las propuestas tipológicas.

En la primera parte, en efecto, Madius cataloga nueve hechos ridículos, atendiendo a la combinación de dos criterios. El primero de ellos se refiere a la triple sede de la *turpitud*, (1) el cuerpo, (2) el alma y (3) las cosas externas [Madius, 1550, 302]; el segundo a su carácter (1) verdadero, (2) fingido o (3) accidental [303]. Las combinaciones producen nueve formas diversas, si bien las relativas a las cosas externas están insuficientemente explicadas y ejemplificadas. La cojera, la falsa cojera, la caída, son ejemplos de torpezas del cuerpo, verdadera, fingida y accidental respectivamente.¹⁰ La necedad, la necedad fingida y la ignorancia ocasional, lo son de las del alma. Estas últimas son más complejas, pues no son inmediatamente visibles, como las del cuerpo, sino que se manifiestan en los dichos y en los hechos y su clasificación exige una indagación ulterior acerca de la ignorancia, la necedad y el error. Los tipos -con la excepción de los relativos a causas externas- están ejemplificados con lugares ciceronianos y otros acuñados para la ocasión.¹¹

La clasificación pretende ser complexiva y capaz de dar cuenta de los casos en los que lo risible no reside en las palabras o en lo narrado, sino en las acciones. Se presenta como una tipología general, a la que es reductible toda acción cómica -también toda sal oratoria-, y jerarquizada: aunque de forma dispersa, Madius precisa los rangos de cada tipo, que podrían resumirse en las siguientes afirmaciones:

10.- *Nam alia re, alia ficta, alia casu reperitur: ne quidem ut gibbi a primis suis natalibus, aut alio quovis genus symptomate affecti; ficta vero non potest, iudicat ut claudicantem irrideat; casu autem cum quis ceciderit, ita tamen ut mali nihil ei contingat. Ex iis omnibus turpitudinibus, sive vere, sive fide simulateve sive casu sint, risum excitari nemo est qui nesciat. Cum enim cadit quis, figuram aliquam a natura derivantem in huiusmodi motu contingere necesse est, cuius gratia ridemus. In iis praeterea qui se gibbosos catalogant, ob illam turpitudinem non minus ridemus quam si vera esset* [Madius, 1550, 303].

11.- La reproducción de la tipología de Madius está basada en gran medida a la repetición de sus ejemplos, algunos de los cuales reaparecen siempre. Riccoboni usa los más representativos, la caída, la falsa cojera, la extrema fealdad, de la que Theophrastus es prototipo, y la anécdota ciceroniana de Catón golpeado por la viga [cf. Cicerón, *De Orat.*, 2.59.279], si bien trata más detalladamente la *turpitud* que reside en las cosas externas [Riccobonus, 1570, en Tr. III, 274-5]. La tipología de la Tabla de Cascales dedicada a la comedia reproduce también la de Madius: sólo en el apartado dedicado a las cosas extrínsecas añade ejemplos propios: *En otras figuras de las maneras: Verdadera, como quando salís de vuestra casa sin gorra o sombrero y queriendo cubrirse con el sombrero, vais a ceñir mal, y a mal ans de qué. Fingida, quando os vestís de ropas invitas las por el calor de la ciudad, como quando os se le van los balones y descubre las partes baxas. Como quando se de Pradeno, como quando os se van los balones sin balones, acabando de dezir la missa conventual, quitándose el sombrero, se alça el collar de la camisa y muestra al pueblo* [Cascales, 1975, 226; véase el comentario correspondiente de García Berrio, 1988, 400-402].

toda *animi turpitudines* superior y más hilarante que una *turpitudines corporis* y toda *turpitudines animi ficta* es superior a la *vera*. La fingida ignorancia es propia de los prudentes, y requiere un más subido ingenio (es ingenioso, de hecho, fingir rudeza de ingenio), la *turpitudines corporis* y la *vera turpitudines animi*, es decir, la fealdad física y la ignorancia, son, en cambio, más propias de los siervos y de los hombres de baja condición (que también las aprecian más). Estas precisiones establecen ya una muy somera correspondencia con personajes cómicos, esto es, una prescripción acerca del decoro dramático que concierne a los tipos de ridículo¹², y permite también adscribir todas las sales oratorias, esto es, todos los modos de ridículo retórico en los que el orador suscita deliberadamente y con éxito la risa del auditorio, a una sola de las posibilidades: la *turpitudines animi ficta*.

Esta clasificación -junto a su definición de lo ridículo- constituye la parte más relevante del tratado en lo que se refiere a su repercusión posterior. A partir de ella surgirán otras que la modifican parcialmente, la completan o, simplemente, la reproducen, y, con el ejemplo de Madius, otros *enarratores* de Aristóteles adjuntarán propuestas semejantes a los comentarios. Entre las adiciones y modificaciones más notables¹³ cabe señalar (a) las que afectan a la tipología, (b) las precisiones referentes a los caracteres cómicos objetos de la risa, a su situación en la escala ética, y a la relación entre los espectadores y los agentes cómicos, (c) las aplicaciones de la teoría de lo ridículo fuera del ámbito de la comedia para legislar otras especies de poesía (especialmente, la sátira y la *novella boccacciana*).

Ludovico Castelvetro realiza la reformulación más notable de la tipología de Madius: aunque reaprovecha todas sus distinciones, introduce nuevos acápites y desarrolla algunos aspectos que éste había mencionado esquivamente. Una de las adiciones se refiere a lo salaz, que Madius había tratado de forma breve y elusiva y para condenarlo como fuente de risa. Castelvetro en cambio recoge y explica

-
- 12.- Cabe también, en la descripción de Madius, que las causas de la risa sean múltiples, esto es, que se superpongan varios tipos de ridículo que, eventualmente, pueden afectar a más de un personaje [Madius, 1550, 321]. El ridículo se acrecienta en estos casos, así como en aquellos que se resuelven de forma contraria a lo esperado en los que puede hallarse una semejanza con las peripecias trágicas.
- 13.- Dejo a un lado otras cuestiones radicales, algunas de ellas planteadas por G.G. Trissino en la *Poetica* póstuma de 1562 (pero cuya escritura es contemporánea a la de la obra de Madius) y retomadas por Castelvetro [1570], como la indagación de las causas de que el hombre se complazca en la deformidad y el defecto y las explicaciones cristianas de la complacencia en la contemplación del engaño, el error y la imperfección que recurren a la naturaleza intrínsecamente corrupta del hombre tras la caída. Dejo también a un lado las agudas reflexiones de Trissino sobre la desemejanza cómica (requisito de la risa) en oposición a la semejanza trágica (requisito del temor y la piedad) y el principio de la no identificación del espectador (es dulce -afirma Trissino- contemplar en los otros el mal que no se encuentra en nosotros; pero si nosotros padecemos males semejantes, no nos mueve a risa verlos en los otros, porque ningún jorobado se ríe de otro jorobado, ni un cojo de otro cojo..., *vid.* Trissino en *Tr.* II, 70). Dejo también a un lado las revisiones de figuras retóricas desde el punto de vista de lo risible, tal y como aparecen en algunos tratados de poética, como los de A. Mintumo (*De Poeta* 1559 y *Arte Poetica* de 1564) [*cf.* García Berrio, 1988, 400-402].

la complacencia del espectador ante lo obsceno (*cose che pertengono al diletto carnale*, visión y mención de *membra vergognose*, Castelvetro, 1979, I, 134), cuando se presenta veladamente. Más importante es, sin embargo, en cuanto a extensión, pormenor y posterior influencia, la introducción del engaño (mejor, de una prolija clasificación de engaños) pues éste, además de constituir una manifestación peculiar de *turpitud animi*, es especialmente deleitoso, ya que complace al espectador o al lector el sentimiento de superioridad frente al burlado.¹⁴

La diferencia sustancial entre los planteamientos de Madius y Castelvetro no residen, sin embargo, en estas adiciones, sino más bien en que mientras el primero discute y atiende a la tradición retórica y particularmente al *De Oratore* ciceroniano, ya sea para rebatirlo, examinar sus casos o limitar su validez, Castelvetro está alejado de la tradición retórica, que ni considera ni menciona, e ignora y omite absolutamente la cuestión del ridículo oratorio. Los ejemplos no proceden ya, en ningún caso, de las anécdotas del *De Oratore*, sino de obras poéticas de ficción. Paradójicamente, los extraídos de obras cómicas son excepcionales (algunos casos de Plauto y Terencio) a pesar de que el discurso de Castelvetro sobre lo risible es un comentario a la definición aristotélica de esta especie. La mayoría son ejemplos vernaculares extraídos de las *novelle* boccaccianas.

Este texto de Castelvetro resultará decisivo para la teorización poética posterior. En primer lugar, determinará la legislación y el modo de análisis de la *novella* vulgar en general y del modelo boccacciano en particular, especialmente en lo que concierne a la descripción de los textos y a la formalización de los requisitos del género mediante la singularización de engaños, *turpitudines* y peripecias risibles (cf. F. Bonciani, *Lezzione sopra il comporre delle novelle*, 1573). Tanto Castelvetro como Bonciani destierran los ejemplos ciceronianos, utilizan las mismas fuentes de ejemplos y enfatizan el engaño -especialmente los tipos del burlador burlado y de la insidia industriosa- como principio fundamental de lo risible¹⁵. En segundo lugar, varios autores (Bonciani, Riccoboni) mezclan

14.- Hay cuatro tipos fundamentales de engaño, con ulteriores subdivisiones: (1) *inganni che procedono per ignoranza delle cose che sono nell' uso o nel senso comune o per ebrezza, sogno o farnetico*; (2) *che procedono per ignoranza dell'arti o delle scienze, o delle forze del corpo e dello' ngegno*; (3) *che procedono per traviamiento delle cose in altra parte, o rivolgimento delle punture in colui che n'è l'autore*; (4) *che procedono per insidie altrui o dal caso*. El tipo (3) es el del burlador burlado, que constituye el paralelo cómico de la peripecia trágica, o vuelta de la acción en sentido contrario al pretendido por el agente.

15.- Al igual que Castelvetro singulariza una peripecia risible, Bonciani establecerá también el paralelo risible de la anagnórisis trágica: el caso modélico sería el de la historia boccacciana de Andreuccio da Perugia [*Dec.*, II.5; cf. Bonciani, en *Tr.*, III, 159]

las tipologías de Madius y de Castelvetro o las ofrecen de forma paralela, como un doble catálogo de *turpitudines* (según Madius) y de *deceptiones* (según Castelvetro) risibles.¹⁶

La influencia de Madius también es decisiva en los dos tratados específicos sobre lo ridículo que adquirieron mayor difusión: el de Celso Mancino di Ravenna [*De Risu ac Ridiculis*, 1591] y el de Nicandrus Iossius [*Tractatus novus, utilis & iocundus, de voluptate et dolore, de risu et fletu, somno et vigilia, deque fame et siti*], cuya edición de 1603 ofrece también en apéndice el diálogo inédito de Antonio Poliziano sobre la misma materia [*De Risu, eiusque causis et effectis*]. Se revela también en otro tipo de monografías, como el *Discorso sopra la maraviglia* [1593] de Talentoni, que incorpora la discusión de la *admiratio* como condición de lo risible reproduciendo y ampliando las precisiones de Madius.

En general, la teoría estrictamente poética se desliga de la tradición retórica, por discusión y refutación en el tratado de Madius (que, sin embargo, todavía está mediatizado por ella) y por omisión en los tratados y comentarios posteriores. Paralelamente, desaparecen los ejemplos risibles de Cicerón, aumenta la presencia de los extraídos de obras estrictamente literarias (Plauto, Terencio y Boccaccio, así como consejos populares) y de las formas de ridículo *in fabula* (o, en general, *in factis*). El núcleo distintivo de la teoría poética, frente a la retórica, está constituido no tanto por la definición de lo risible, como por (1) la glosa de la prescripción aristotélica del *sine dolore* (ausente de la definición ciceroniana y de la tradición retórica), (2) la adición de la *admiratio* como condición necesaria pero no suficiente de lo ridículo, (3) el establecimiento de tipologías comprensivas de lo risible (y de las *turpitudines*), (4) la especulación acerca de la ignorancia y la necedad y su utilización en las fábulas, (5) la discusión de los caracteres risibles, de su condición moral y su grado de vicio (i.e., la dilucidación del *imitatio peiorum* aristotélico), así como de la relación entre el espectador y las *turpitudines* imitadas en la fábula, (6) la identificación de los afectos que pueden obliterar la risa, (7) la singularización de los elementos de la fábula compleja trágica -peripeccia, agnición- en la comedia, y su asimilación con determinados modos de engaño.

16.- La relación de *deceptiones* de Riccobonus [Tr. III, 275] es la siguiente: (1) *Quae evenit ex ignorantia earum rerum quae ad communem pertinent intelligentiam, qualis fuit ignorantia Margitis, aut ex ebrietate, somnio, phrenesi [...]* (2) *Quae ex falsa opinione, cum quis falso putat se excelere in artibus quibusdam et in viribus corporis aut animi, atque in his inaniter se iactat [...]* (3) *Quae ex eo quod res in aliam partem accipiantur aut retorquantur in ipsarum auctorem [...]* (4) *Quae ex alterius insidiis, aut casu [...]* La relación es idéntica a la citada de Castelvetro. Un juicio de valor sobre el tratamiento de la comedia de Riccoboni en Weinberg, 1961, 586

Este núcleo de cuestiones distingue la tradición poética (genéricamente, tratados *de ridiculis*) de la específicamente retórica (tratados *de salibus*) así como del subtipo particular de tratados de cortesanía que abunda en las virtudes sociales de la facecia, las sales en la conversación civil, las formas de hacer reír en convites, reuniones y coloquios privados, etc. (genéricamente, *de facetudine*). Por último, también distingue a la teoría poética de a la estrictamente médica (tratados *de risu*), que conforma una tradición propia cuyas fuentes y autoridades clásicas son también distintas a todas las anteriores. La obra de Laurent Joubert *Traité du ris, contenant son essence, ses causes, et merveilleux effets* [1579], una parte del *De Risu ac Ridiculis* de Celso Mancino da Ravenna [1591] y los ya citados *De Risu et Fletu* de Nicandro Iossio y el *De Risu* de Antonio L. Poliziano son los textos más destacables de esta tradición. En este punto se producen algunas interferencias, pues la tercera parte del *De ridiculis* de Madius aborda temas específicos de las obras *de risu*, y utiliza también fuentes propias de la aproximación fisiológica. Además de las que aquí se han enumerado al describir la tercera parte de este tratado (sede de la risa, risa como movimiento involuntario, etc.) los tratados *de risu* examinan las causas de los movimientos físicos del que ríe y sus consecuencias (lágrimas, efectos fisiológicos como debilidad, enrojecimiento de los ojos, dilatación de las venas, aceleración del pulso, pérdida eventual del control de la orina, sudoración, estremecimiento general del cuerpo, y un largo etc.) así como las formas de la sonrisa (*subrisum*), y las risas inducidas (mecanismo de las cosquillas, efectos de las bebidas cordiales). El estudio de las risas sardónicas y patológicas (como los usos letales) ocupan un considerable espacio (Iossius, de hecho, le dedica cuatro capítulos), así como la fisiología del corazón y la propensión a la risa determinada por las complejiones y predominios humorales.

En conclusión, son cuatro las aproximaciones capitales al fenómeno de la risa y lo risible -*de ridiculis, de salibus, de facetudine, de risu*- desde la poética, la retórica, la urbanidad cortesana y civil y la fisiología. Aunque eventualmente un único tratado puede recoger y abarcar varias aproximaciones (tal es el caso del de Madius, que incorpora problemas fisiológicos), esta simplificación es esclarecedora en tanto que aísla grupos de problemas específicos. El problema de la *facetudo* y la conversación civil y privada está directamente relacionada con (y subordinada a) la tradición retórica: de ella parte y a ella se remite en muchos momentos de la exposición teórica. Las aproximaciones poética y retórica tienen algunas afinidades importantes y terminología común (p.ej., el central *turpitude*); las materias fisiológicas puede aparecer ocasionalmente, o como excursos eruditos, en tratados no específicamente médicos. Pero este cruce de información no obsta para que puedan singularizarse grandes líneas y grupos de cuestiones específicas. El grupo propio de la poética, tal y como aquí se ha descrito, está constituido por las que aparecen recurrentemente en una tradición, se aplican sobre su objeto propio y se afirman combativamente frente a la tradición más próxima.

La relevancia del *De Ridiculis* de V. Madius como tratado fundacional se debe no a su prioridad cronológica, sino al hecho de que éste reúne y formula una gran parte de tales cuestiones específicas. Incluso los autores posteriores que disienten de Madius se mueven dentro del esquema de discusión trazado por él, de ahí que su importancia e influencia resida no tanto en la formulación concreta de asertos perdurables o que susciten un unánime consenso, sino en la delimitación de una serie de preguntas y temas pertinentes que enmarcan la discusión y que 'dirigen' la reflexión sobre lo ridículo -en poética- dotándola de un espacio propio frente a otras aproximaciones posibles.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

I. Textos

- Bonciani, F., 1573** *Lezzione sopra il comporre delle novelle*, en *Tr.*, III, 135-174.
- Castelvetro, L. 1570 /1979** *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, ed. W. Romani, Bari.
- Cascales, F. 1616 / 1975** *Tablas Poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid.
- Ceruti, F, 1593** *Dialogus de Comoedia*, en *Tr.*, IV, 207-236.
- Faustus, V. 1511** *De Comoedia Libellus*, en *Tr.*, I, 5-19.
- Jossius, N. [1603]** *Tractatus novus, utilis & iocundus, de voluptate et dolore, de risu et fletu, somno et vigilia, deque fame et siti, Nicandro Iossii Venafrani. Cui accesserunt Antonii Laurentii Politiani, De Risu, eiusque causis et effectis, dilucide ac philosophice tractatis libri duo*. Antea nunquam editi, nunc vero in gratiam studiosorum in lucem emissi. Freancofurti, Typis Wolfgangi Richteri, sumptibus Ioannis Theobaldi Schönwetteri.
- Joubert, L. 1579** *Traité du ris, contenant son essence, ses causes, et mervelheus effais*, M. Chesnau, Paris.
- Madius, V. 1550** *De Ridiculis en Vincentii Madii Brixianii Et Bartholomaei Lombardi Veronensis In Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*. Madii Vero in Eundem Librum Propriae Annotationes. Eiusdem De Ridiculis: et Horatii Librum de Arte Poetica Interpretatio In fronte praeterea operis apposita est Lombardi in Aristotelis Poeticam Praefatio. Venetijs, In Officina Erasiana Vincentij Valgrisijs.
- Mancino di Ravenna, C, 1591** *De Risu ac Ridiculis, en Celsii Mancinii Ravennatis... De somniis, ac Synesi per somnia, De Risu ac Ridiculis, De Synaugia Platonica, Ferrariae, Apud Victorium Baldinum, pp. 101-146.*
- Politianus, A. L. [1603]** *Dialogus pulcherrimus et utilissimus Antonii Laurentii Politiani, De Risu eiusque causis et effectis, dilucide ac philosophice tractatus inque duos libros divisus*. Nunc primum in lucem editus, & peculiari Indice donatus. En **Jossius**, [1603], pp. 301-446
- Pontanus, I. I. [1538]** *De Sermone*, en *Opera Omnia*, Basilea, vol. II.
- Riccobonus, A. 1579** *De re comica disputatione*, en *Tr.* III, 254-275.
- Robortellus, F. 1548** *Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent. y De Salibus en Franciscus Robortellus Utinensis in librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes. Qui ab eodem Authore ex manuscriptis libris, multis in locis emendatus fuit, ut iam difficillimus ac obscurissimus liber & nullo ante declaratus facillè ab omnibus possit intelligi*, Florentiae, In Officina Laurentii Torrentini Ducalis Typographi.

M. J. VEGA RAMOS

- Talentoni, G. 1597** *Discorso... sopra la maraviglia*, Milano.
Tr. 1970 *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, B. Weinberg ed., Bari.
Trissino, G. G 1562 *La Poetica (V-VI)*, en *Tr.*, II, 3-90.

II. Bibliografía secundaria.

- García Berrio, A, 1988** *Introducción a la Poética Clasicista: Cascales*, Madrid, Taurus.
Harmsen, A. J. E. 1985 «La théorie du ridicule chez Madius et le classicisme néerlandais» en *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis*, 1985, pp. 491-499.
Herrick, M. 1964² *Comic Theory in the XVIIth Century*, Urbana, University of Illinois Press.
Luck, G. 1958 «Vir facetus. A Renaissance Ideal» en *Studies on Philology*, 55, 107-121.
Soons, A. 1976 *Haz y envés del cuento risible en el siglo de Oro*, London.
Weinberg, B., 1961 *A History of Literary Criticism in Italian Renaissance*, Chicago.

María José VEGA RAMOS
Universidad de Extremadura

**EL USO DE LAS FUENTES EN EL *DE NAVIGATIONE*
CHRISTOPHORI COLVMBI DE LORENZO GÁMBARA**

Entre los escasos cultivadores de la poesía neolatina que aprovecharon la riqueza épica de la figura de Cristóbal Colón y sus aventuras, es el humanista italiano Lorenzo Gámbara el que merece la distinción de haber sido el primero¹. En efecto, fue este poeta, natural de Brescia, al servicio de Antonio Perrenot, cardenal de Granvela², el autor de la primera composición en lengua latina que cantó las hazañas del marino genovés: los *De nauigatione Christophori Columbi libri quattuor*, que salieron de la imprenta ya a finales del siglo XVI, cuando habían transcurrido casi cien años desde la primera arribada del Almirante a tierras americanas³. La obra, escrita en hexámetros, relata los cuatro viajes de Colón al Nuevo Mundo con una estructura meridiana, un libro por cada uno de ellos.

El estudio de las fuentes de las composiciones neolatinas ha revelado ya con toda claridad la forma en que los humanistas hacen uso de la lengua de los clásicos en la creación de sus propias obras. José M^a Maestre realizó un estudio pormenorizado de lo que él ha denominado «latín de laboratorio»⁴,

-
- 1.- Así lo demuestra J. Gil en «La épica latina quinientista y el descubrimiento de América», *Anuario de Estudios Americanos*, XL (1983), pp. 203 ss.
 - 2.- Consejero de Carlos V y de Felipe II a la muerte del primero. Es a él a quien va dedicada la obra.
 - 3.- Cuatro son las ediciones del poema que nos ocupa que vieron la luz, todas ellas en Roma; la primera en la imprenta de F. Zanetti en 1581; las dos siguientes de B. Bonfandini y T. Diani, en 1583 y 1585; la última en T. y P. de Dianis, en 1586.
 - 4.- cf. J. M^a Maestre Maestre, *Poesías varias del Alcañizano Domingo Andrés*, Teruel 1987, pp. XLVIs.

una técnica que consiste en el empleo de calcos textuales y contextuales de autores clásicos como vía de expresión correcta en lengua latina. Gámbara no es una excepción; a lo largo del *De nauigatione* podemos descubrir calcos innumerables de autores clásicos, y en especial de Virgilio y Ovidio que constituyen el modelo inevitable para cualquier cultivador del género épico.

Las fuentes utilizadas por el bresciano no son, sin embargo, solamente clásicas, el contenido del poema obligaba al autor a acudir también a fuentes historiográficas. J. Gil ya reveló cuáles eran estas⁵: la traducción italiana de Ulloa de las *Historie del S. D. Fernando Colombo*⁶, para el primero de los libros, esto es, para el primer viaje, y las *Decades* de Pedro Mártir de Anglería⁷ para el resto. Se produce así un cruce de fuentes antiguas y contemporáneas, al que se añade el hecho de que las *Decades* de Pedro Mártir se encuentran escritas en lengua latina; el resultado es a menudo la fusión en los versos de Gámbara del latín de los clásicos con el del cronista de Indias.

Nos proponemos, pues, ofrecer una muestra de la forma en que el poeta de Brescia hace uso de las fuentes, tanto las clásicas, de las que toma principalmente la forma, como las historiográficas, a las que acude en busca del contenido. Para ello hemos escogido un pasaje del libro III⁸ en el que Gámbara da cuenta de un curioso método de pesca empleado por los nativos de la isla de Quisqueya. El resumen argumental del fragmento es el siguiente: existen en aquellas aguas unos peces, semejantes a las anguilas, dice él, que tienen una piel sobre el lomo con las que envuelven a sus presas para después matarlas con su aguijón. Los nativos los capturan vivos y amarran con un cabo a sus barcas; una vez que el pez ha capturado alguna presa lo sacan a la superficie, donde, cuando comienza a sentir la ausencia de su medio natural, entrega su botín a los pescadores. Estos lo devuelven inmediatamente al agua.

El origen del relato está en el libro segundo de las *Decades* de Pedro Mártir de Anglería. Con una simple lectura de ambos pasajes podemos descubrir cómo Gámbara vierte el latín de Anglería tal cual en sus versos:

«... *piscis... uenator...*»⁹ usa Gámbara para nombrar al animal, por el «*uenatorio pisce*» de Anglería

«*Anguillae similis nostrae,...*»¹⁰, por «*corpus eius anguillae grandiori persimile*»

«*pisces incolae guaicanum...appellant*» de Anglería se convierte en «*Hunc guaicanum appellat gens incola pisces.*»¹¹ de Gámbara.

«... *uisa testudine contra*»¹², por «*Viso autem aliquo pisce aut testudine*».

5.- Cf. J. Gil, *op. cit.*, pp. 29-33.

6.- *Historie del S. D. Fernando Colombo*, Venecia 1571.

7.- Pedro Mártir de Anglería, *Decades*, Colonia 1570, pp. 38s.

8.- *De nauigatione...*, II, 538-590.

9.- Cf. II, 539.

10.- Cf. II, 541.

11.- Cf. II, 547.

12.- Cf. II, 583.

En otras, en cambio, el poeta se aparta más de su fuente; recoge sólo su contenido y cambia la forma. Son pasajes que por su expresión son poco aptos para el lenguaje poético, en los que el bresciano nos revela su propósito fundamental: dar a sus versos el sabor de la poesía clásica. Así podemos verlo en estos versos que se refieren a la alimentación del pez:

«*ibique de praeda ipsa per alium funiculum escas illi demittunt*» de las *Decades*, se convierte en «... *patriisque sub undis / pabula captiuo noctesque diesque ministrat...*»¹³.

También así cuando se refiere a la caza de una tortuga que nada descuidada con la cabeza fuera de su caparazón:

«... *tenet ora suae non praescia mortis / exerta...*»¹⁴, por «*qua extra conchyle partem aliquam eductam teneat*».

Especialmente revelador de lo que decimos resultan, finalmente, los cambios introducidos por Gámbara en la expresión de este otro pasaje de la descripción de la pesca:

«*in mare saltat piscatorum copia tanta, quanta ad praedam sufficiat sustinendam*» se convierte en: «... *piscator in altum / dat sese celerans saltu praedamque per aequor / sustinet...*»¹⁵.

No obstante, a veces también suprime algunas partes, o añade otras que contribuyan al tono poético de la obra. Suprime, por ejemplo, la explicación de Anglería sobre el nombre castellano del pez:

«*nostri reversum appellant, quod versus venetur*»

y hace lo propio con este pasaje de expresión poco poética en su descripción:

«*pellem in modum magna crumena*»

Introduce, en cambio, elementos nuevos en ella:

«*multiplices cuius squamae certo ordine corpus / permistae spinis uelant, ueluti rubus asper*»,

o en el relato de la pesca:

«*affixa est laevo lateri nam pinea sedes*».

Hasta el momento hemos ofrecido ejemplos de cómo Gámbara toma de Pedro Mártir no sólo el contenido, sino en ocasiones también la forma; y con ello hemos pretendido ilustrar el uso que hace el poeta de sus fuentes históricas. Pero la tarea fundamental del bresciano consiste en poner en las palabras y el verso de los clásicos el relato del historiógrafo italiano. Veamos ahora, pues, cómo el poeta vierte el texto de Anglería en términos y expresiones tomadas de poetas clásicos latinos. Para ello buscaremos algunos ejemplos de calcos textuales, es decir, aquellos en los que el autor toma las

13.- Cf. II, 551s.

14.- Cf. II, 585s.

15.- Cf. II, 571-573.

palabras de los poetas clásicos para poner en verso la prosa de Anglería; dejaremos de lado los calcos contextuales, aquellos en los el poeta tan sólo toma el contenido, pues es la huella formal de los poetas antiguos lo que aquí queremos descubrir. En los calcos textuales distinguiremos entre calcos totales y parciales¹⁶.

1.- Calcos textuales totales.

Aquellos que respetan el original tanto en las palabras como en su orden métrico.

II, 541 ... *corpore maior*

cf. OV. *met.* 13, 842 ... *corpore maior*

II, 544 ... *montibus altis*

cf. VERG. *ecl.* 7, 66 ... *montibus alti:*

y OV. *met.* 1, 133 ... *montibus altis*

II, 543 ... *canis acer*

cf. HOR. *epod.* 12, 6 ... *canis acer*

II, 552 ... *noctesque diesque*

cf. HOR. *sat.* 1, 1, 76 ... *noctesque diesque.*

2.- Calcos textuales parciales.

Son los que ofrecen respecto de su fuente alguna variación en el nivel de la expresión o el contenido. Veamos algunas muestras de tipos diferentes. En algunos las diferencias son de carácter morfosintáctico, pero no métrico.

II, 561 *demittit subito...*

cf. OV. *met.* 10, 192 *demittant subito...*

II, 565 *Impositam dorso ...*

cf. VERG. *georg.* 3, 116 *impositi dorso ..*

II, 573 ...*pariterque labori*

cf. VERG. *Aen.* 8, 444 ... *pariterque laborem*

II, 582 ... *glomerato examine pisces*

cf. VERG. *Aen.* 2, 727 ... *glomerati examine Grai*

16.- Seguimos el estudio de J. M^a Maestre Maestre, *op. cit.*, *ibid.*

En otros sí varía la estructura métrica del pasaje.

II, 567 ...*carcere nigro / hunc fraenat...*

cf. VERG. *Aen.* 1, 54 ... *uinclis et carcere frenat*

II, 571s. ...*leui piscator in altum / dat sese celerans saltu ...*

cf. VERG. *georg.* 4, 528 ... *se iactu dedit aequor in altum*

II, 588 ... *facilis unda quaerentibus ille est.*

cf. OV. *am.* 2, 3, 5 ... *facilisque rogantibus esses,*

Pueden hallarse en ocasiones calcos en los que el poeta introduce algunos cambios parciales en los patrones originales, pero el parecido fonético del uno con el otro es tan evidente, que revela la deuda del humanista para con sus modelos.

III, 550 ... *fune reuinctum*

cf. VERG. *Aen.* 4, 459 ... *fronde reuinctum*

III, 573 ... *sese fluctibus abdit.*

cf. VERG. *Aen.* 7, 387 ... *frondosis montibus abdit*

y OV. *met.* 6, 599 ... *heredarum frondibus abdit.*

Hemos intentado, en primer lugar, ver la huella de Pedro Mártir en el *De nauigatione*, y a continuación hemos hecho lo propio con la de los autores clásicos. Pudimos comprobar con ello que, en lo que a la forma se refiere, Gámbara adopta, en general, la expresión de autores como Virgilio, Ovidio u Horacio, pero que en ocasiones como ésta, en las que su fidelidad hacia el texto histórico es tan clara, las palabras del historiógrafo y las del poeta antiguo se funden en uno en los versos del bresciano. Se pone así de manifiesto una vez más el método de trabajo del escritor neolatino, con la particularidad en este caso de que los calcos de las fuentes latinas antiguas se unen aquí a otra fuente también latina, pero en este caso contemporánea.

Manuel YRUELA GUERRERO

ÍNDICE

TOMO I

Págs.

PRESENTACIÓN.....V

PONENCIAS.....1

JUAN FRANCISCO ALCINA,	«Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los Siglos de Oro».....	3
CARMEN CODOÑER,	«La edición de las <i>Introducciones Latinae</i> del Nebrija».....	29
JENARO COSTAS,	«La historiografía hispano-latina renacentista».....	41
MARÍA DEL PILAR CUARTERO,	«Las colecciones de relatos breves en la literatura latina del Renacimiento».....	61
JUAN GIL,	«Humanismo y cosmografía».....	93
JOSÉ GONZÁLEZ VÁZQUEZ,	«El círculo de escritores latinos de la Granada renacentista».....	115
JOSÉ MARÍA MAESTRE,	« <i>Limae labor</i> y creación literaria en latín durante el Renacimiento: las dos versiones del <i>Carmen in natali serenissimi Philippi</i> de Sobrarias».....	135
GUILLERMO MONTES CALA,	«La creación literaria en griego antiguo durante el Renacimiento: consideraciones metodológicas para su estudio a través de tres epigramas de Poliziano».....	179
EUSTAQUIO SÁNCHEZ SALOR,	«La Poética ¿disciplina independiente en el Humanismo renacentista?».....	211

COMUNICACIONES..... 223

M ^a CONSUELO ÁLVAREZ MORÁN,	«Las fuentes del P. Sánchez de Viana en sus <i>Anotaciones sobre los quince libros de las Transformaciones de Ovidio</i> ».....	225
BEATRIZ ANTÓN MARTÍNEZ,	«El humanista flamenco J. Lipsio y la <i>receptio</i> del Tacitismo en España».....	237
JOSÉ ARAGÜÉS ALDAZ,	«Colecciones de <i>exempla</i> y oratoria: la labor del compilador».....	251
ID.,	«El modelo de los <i>Dicta et facta memorabilia</i> en la configuración de las colecciones de <i>exempla</i> renacentistas».....	267
M ^a LUISA ARRIBAS HERNÁNDEZ,	«Las <i>Décadas</i> de Antonio de Nebrija, ¿traducción de la <i>Crónica</i> de Hernando del Pulgar?».....	283
ESTHER ARTIGAS ÁLVAREZ,	«Dafne: la <i>Metamorfosis</i> de Ovidio en Garcilaso».....	295
CONCEPCIÓN BERMEJO JIMÉNEZ,	«Pervivencia del mito de Ifis y Anaxárete en las <i>redondillas</i> de Diego Hurtado de Mendoza».....	305
MARÍA PAZ CASTRO GASALLA,	«El ritmo en los finales de los <i>Jacobi I regis Aragonum cognomento Expugnatoris libri XX</i> de Bernardino Gómez Miedes».....	315
JOSÉ IGNACIO CIRUELO BORGE,	« <i>Ioannis Secundi, Basia</i> I,9-12 (Nota para la historiografía literaria de la metáfora náutica)».....	323
GLORIA CLAVERÍA NADAL,	«Humanismo y pedagogía en el <i>Vocabulario del humanista</i> (Valencia, 1569) de Juan Lorenzo Palmireno. El abecedario de las aves».....	329
JOSÉ CLOSA FARRÉS,	« <i>De rosis nascentibus</i> : la lectura renacentista de Domitius Calderinus y de Fernando de Herrera».....	343
ID.,	« <i>Patrios cultus</i> : La nostalgia de los orígenes en D. Antonio Agustín».....	355
ALEJANDRO COROLEU LLETGET,	«Los <i>Commentariorum de sale libri quinque</i> de Bernardino Gómez Miedes (1579)».....	361
JENARO COSTAS, FRANCISCO CALEROCALERO, LETICIA CARRASCO REIJA, MATILDE CONDE SALAZAR, MARÍA VICTORIA FERNÁNDEZ-SAVATER MARTÍN, GENOVEVA GARCÍA-ALEGRE SÁNCHEZ, M ^a JOSÉ LÓPEZ DE AYALA Y GENOVÉS, PILAR USÁBEL HERNÁNDEZ,	«Proyecto de índice de historiografía hispano-latina renacentista».....	369

VICENTE CRISTÓBAL,	«Imágenes lorquianas de cuño clásico: metonimias y metáforas mitológicas»	377
LUIS CHARLO BREA,	«Una disputa sobre métrica latina a finales del XVII».	389
FRANCISCO J. DECO PRADOS,	«El vocabulario de la Analogía en la <i>Deffence et illustration de la langue francoyse</i> de Joachim du Bellay».	405
JAVIER DURÁN BARCELÓ,	«Una teoría sobre los estilos en una carta de Alfonso de Palencia».	415
ÁNGEL ESCOBAR CHICO,	«Notas en torno al supuesto autógrafo de Demetrio Ducas: el <i>Ambr. C 195 INF.</i> ».	425
JOSÉ Mª ESTELLÉS I GONZÁLEZ,	«Arqueología y forma literaria: descripciones latinas del teatro y circo saguntinos de Manuel Martí y José Miñana».	431
FERMÍN EZPELETA AGUILAR,	«Los diálogos lucianescos de Bartolomé Leonardo de Argensola y la tradición del género dialogal clásico».	441
PEDRO JUAN GALÁN SÁNCHEZ,	«La figura de la <i>evidentia</i> en las retóricas renacentistas latinas».	451
IGNACIO J. GARCÍA PINILLA,	«El epistolario de Francisco de Encinas».	459
OSCAR GARCÍA SANZ,	«Herencia y originalidad en la obra de dos humanistas: Pérez de Moya y Fray Baltasar de Vitoria. En torno a Baco».	467
AURELIO GONZÁLEZ OVIÉS,	«Topica fúnebre en la poesía de Domingo Andrés».	483
FERNANDO F. GONZÁLEZ VEGA,	«El caso de los comentarios de Nebrija a Prudencio y las distintas emisiones de 1512».	495
CARMEN GUZMÁN ARIAS,	«La obra de Pomponio Mela en el Humanismo hispano».	507
GREGORIO HINOJO ANDRÉS,	«Acotaciones a la labor historiográfica de Nebrija».	513
ROSA Mª IGLESIAS MONTIEL,	«Algunas lecturas originales de Juan Luis de la Cerda en su comentario a las <i>Bucólicas</i> de Virgilio».	523
LUIS INCLÁN GARCÍA-ROBÉS,	«Comenio: el esfuerzo por la pervivencia del latín».	535
JAIME JUAN CASTELLÓ,	«Lorenzo Veronés y su vínculo con el llamado <i>Liber Maiorichinus</i> ».	543
FRANCISCO L. LISI,	«La relación entre palabra y realidad en la concepción del Brocense».	549
DANIEL LÓPEZ-CAÑETE QUILES,	«Un epigrama de Jaime Juan Falcó y un soneto de Quevedo».	557
MARÍA JOSÉ LÓPEZ DE AYALA Y GENOVÉS,	«Las obras latinas en versión romance: escritores castellanos del siglo XV».	565

TOMO II

COMUNICACIONES (Cont.)

LUISA LÓPEZ GRIGERA,	«Notas sobre <i>Progymnasmata</i> en la España del siglo XVI».	585
MANUEL LÓPEZ MUÑOZ,	«Fray Luis de Granada y los géneros retóricos».	591
CARMEN LOZANO GUILLÉN,	«Tradición y novedad en la teoría gramatical renacentista: el ablativo absoluto».	601
LOURDES MARTÍNEZ CASILLAS,	«Refranes en lengua catalana en el refranero de Hernán Núñez».	613
LUIS MERINO JEREZ,	«Aproximación al <i>De auctoribus interpretandis</i> y a las <i>In artem poeticam Horatii annotationes</i> del Brocense».	621
ID.,	« <i>Numerus</i> en la <i>Rhetorica</i> del Brocense: evolución, fuentes e implicaciones».	633
MANUEL MOLINA SÁNCHEZ,	«El teatro de los jesuitas en la provincia de Andalucía: nuevos datos para su estudio».	643
JUAN MORENO UCLÉS,	«Aportación al estudio del léxico humanista».	655
ID.,	«Bartolomé Ximénez Patón».	667
JOAQUÍN L. NAVARRO LÓPEZ,	«El poema a Mercurino Arborio di Gattinara compuesto por Juan Sobrarias».	677
JOSÉ ORTEGA CASTEJÓN,	«Sobre el significado de <i>linea</i> en latín y las explicaciones de D. Juan de Fonseca y Juan Luis de La Cerda».	687
PALOMA OTAOLA GONZÁLEZ,	«El socratismo en Quevedo».	699
ID.,	«Pervivencia del mundo clásico en los libros de música para vihuela y tecla del siglo XVI».	707
JESÚS PÁEZ MARTÍN,	«Tradición clásica y literatura canaria».	719
JOAQUÍN PASCUAL BAREA,	«El epitafio latino renacentista en España».	727
VIOLETA PÉREZ CUSTODIO,	«El <i>Panegírico</i> de Sobrarias al rey Fernando el Católico: el peso de la tradición clásica en su técnica compositiva».	749
ID.,	«Las relaciones Poética-Retórica en la teoría literaria renacentista: Jerónimo Vida y Arias Montano».	759
F. JORGE PÉREZ DURÁ,	«Un nuevo poema épico latino en los albores del s. XVIII: la <i>Saguntineida</i> de J. M. Miñana».	775
MIGUEL E. PÉREZ MOLINA,	«Ediciones y comentarios de la obra médica de Areteo de Capadocia».	785
LUCIANO PÉREZ VILATELA,	«Examen del <i>Diccionario</i> de D. Miguel Cortés y López».	795
ID.,	«La onomástica de los apócrifos reyes de España en Anno de Viterbo y su influencia».	807

VICENTE PICÓN GARCÍA,	«Proyecto de investigación sobre teatro latino humanístico en España».	821
VICTORIA PINEDA GONZÁLEZ,	«Humanismo e imitación: la doctrina de Fox Morcillo».	831
BARTOLOMÉ POZUELO CALERO,	«La oposición <i>sermo/epistola</i> en Horacio y en los humanistas».	837
DAVID PUERTA GARRIDO,	«Fadrique Furió de Ceriol: aproximación a su obra retórica».	851
MERCÈ PUIG RIGUEZ.-ESCALONA,	«El <i>De contemptu mundi</i> de Bernardo de Morlas: ¿una sátira medieval?».	857
FCO. MIGUEL QUÍLEZ-CORELLA,	«La incidencia del clasicismo en la literatura artística del siglo XVI».	865
MIG. ÁNGEL RÁBADE NAVARRO,	«Apuntamientos para el estudio de las <i>Retóricas</i> de Alfonso García Matamoros».	873
JOSÉ RICO VERDÚ,	«El comentario de textos en el Siglo de Oro».	877
JOAQUÍN RITORE PONCE,	«Traducciones del griego de Pedro Ruiz de Moros».	899
ALBERTO RIVAS YANES,	«Palmireno y las crónicas de Indias».	907
LUIS RIVERO GARCÍA,	«La prosa latina humanística y el problema del léxico a través de la crónica indiana de Juan Ginés de Sepúlveda».	917
JESÚS V. RODRÍGUEZ ADRADOS,	«Ribetes de Hernando Alonso de Herrera».	931
JOSÉ M. RODRÍGUEZ PEREGRINA,	«Algunas consideraciones en torno al <i>De institutione foeminae christianae</i> de Luis Vives».	935
ÍÑIGO RUIZ ARZÁLLUZ,	«Algunos testimonios de Petrarca sobre su concepto de cesura».	945
ANTONIO RUIZ CASTELLANOS,	«Hernando Alonso de Herrera: semblanza intelectual y metodología lingüística».	965
FRANCISCO SALAS SALGADO,	«Cristóbal del Hoyo: aristócrata, libertino y humanista».	977
ID.,	«Virgilio en Canarias: versiones de su obra realizadas hasta el siglo XIX».	985
CONCEPCIÓN SALINAS ESPINOSA,	«Dos obras del siglo XV: Humanismo <i>versus</i> retraso cultural».	993
JOSÉ A.SÁNCHEZ MARÍN Y		
MARÍA NIEVES MUÑOZ MARTÍN,	«Las elegías de Juan Latino».	1003
GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ,	«Elementos míticos y paralelos estructurales en la obra épica <i>Espejo de Paciencia</i> de Silvestre de Balboa».	1021
JULIÁN SOLANA PUJALTE,	«¿Cláusulas métricas en la prosa hispano-latina del s. XVI?».	1033
JOSÉ SOLÍS DE LOS SANTOS,	«Versiones no definitivas de <i>Sátiras</i> de Francesco Filelfo».	1047

FRANCISCO J. TALAVERA ESTESO, «Algunos escritores neolatinos del entorno malagueño de los siglos XVI y XVII».....	1059
ID., «El tema literario y la <i>retractatio</i> humanística de los modelos clásicos. Marcial 9,97 adaptado por Vilches».....	1071
FRANCISCO J. TALAVERA ESTESO Y GEMA SENÉS RODRÍGUEZ, «Observaciones sobre el horacianismo en la <i>Laudatio Antiquariae</i> de Juan de Vilches».....	1083
JAMILE TRUEBA LAWAND, «El <i>De conscribendis epistolis</i> de Juan Luis Vives».....	1091
M ^a CARMEN VAQUERO SERRANO, «Nuevas aportaciones sobre el maestro Alvar Gómez de Castro».....	1097
MARÍA JOSÉ VEGA RAMOS, « <i>De ridiculis</i> : La teoría de lo ridículo en la Poética del siglo XVI».....	1107
MANUEL YRUELA GUERRERO, «El uso de las fuentes en el <i>De nauigatione Christophori Columbi</i> de Lorenzo Gámbara».....	1119
ÍNDICE	1125



Instituto de Estudios Turolenses
Excmo. Diputación Provincial de Teruel
Abscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas



*Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Cádiz*