

CERVANTES Y EL SONETO A LA ENTRADA DEL DUQUE DE MEDINA SIDONIA EN CÁDIZ (1596): UNA CUESTIÓN DE MÉTODO

Amelia de Paz

A la entrada del Duque en Cádiz
[versión apócrifa]

Vimos al Manco sacudir la manta,
la manca, las alforjas, la alcancía,
«A mí que me registren –profería–,
esto es cosa de Aldonza, la tunanta».

Hubo entre cervantistas desemblanta.
¿Un mequetrefe de guardarropía
opinando en cuestiones de autoría?
Chitón y tararí: este se aguanta.

Brama Bonilla, Yarza se descarta
–jamás rimé yo celo con camelo–,
toca Astrana a rebato la bocina,

suspira Clemencín, Schevill se infarta,
y el del Potro, terciando el herreruelo,
¡ay, pillín!, se chotea en una esquina.

[versión Biblioteca Clásica, 2016]

1596

Vimos en julio otra Semana Santa
adornada de varias cofradías
que los soldados llaman compañías,
de quien el vulgo, y no el inglés, se espanta.

Vimos de plumas muchedumbre tanta
que, en obra de catorce o quince días,
volaron los pigmeos y Golías,
y cayó el edificio por la planta.

Bramó el becerro y púsolos en sarta,
ciscose el mundo, obscureciose el cielo,
pronosticando una total ruina,

y al fin en Cádiz, con prudencia harta,
ido ya el conde sin ningún recelo,
entró triunfando el gran duque de Medina.

Así, con chimpún hipermétrico, ofrecen el poema los editores del *Viaje del Parnaso y poesías sueltas* de Miguel de Cervantes, volumen 44 de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, quienes confiesan seguir a De Santis [2015], lo cual no es del todo justo.¹ Y así, con exorno decimonónico, es como lo presenta el mismo año (2016) el editor de las *Poesías de Cervantes* en Cátedra (colección Letras Hispánicas, n.º 773):²

[versión Cátedra, 2016]

*A la entrada del duque de Medina en Cádiz,
julio de 1596, con socorro de tropas enseñadas en Sevilla
por el capitán Becerra, después de haber evacuado aquella ciudad
las tropas inglesas y saqueándola por espacio de 24 días
al mando del conde de Essex*

Vimos en julio otra Semana Santa
atestada de ciertas cofradías,
que los soldados llaman compañías,
de quien el vulgo, no el inglés, se espanta.

Hubo de plumas muchedumbre tanta,
que en menos de catorce o quince días
volaron sus pigmeos y Golías,
y cayó su edificio por la planta.

Bramó el Becerro y púsoles en sarta;
tronó la tierra, oscureciose el cielo,
amenazando una total ruïna;

¹ Montero Reguera-Romo Feito [2016:216-217, 361-364]. No es dodecasílabo el verso catorce en la edición de Francesca A. De Santis [2015:221] («entró triunfando el duque de Medina»), ni idéntica la puntuación en varios lugares, ni «becerro» aparece en minúscula. Sí abrazan los editores de la Biblioteca Clásica –Montero [2023:313] en concreto, responsable, según sus propias palabras, de la poesía suelta– la prevalencia que De Santis da a una de las dos familias de testimonios que han transmitido el soneto.

² Sáez [2016:198-199]. En 2024, el volumen va por su cuarta reimpresión. Se trata de una edición anotada, que reproduce el soneto no según la versión impresa de Pellicer (1800), que el editor aduce como texto manejado (Sáez 2016:91), sino en la forma y con los vestigios (epígrafe extenso, leísmo en v. 9) en que lo transmiten las ediciones que derivan de la Biblioteca de Autores Españoles (1846), salvo que la BAE no presenta asíndeton en el v. 3 («y no el inglés»), ni la errata «saqueándola» (por «saqueádola»). En Pellicer el epígrafe es otro, algo más breve, como se verá; Sáez [2016:198] lo transcribe en nota.

y al cabo, en Cádiz, con mesura harta,
ido ya el conde, sin ningún recelo,
triunfando entró el gran duque de Medina.

Variantes textuales, resolución del escollo de puntuación que embaraza el terceto segundo, trasfondo histórico son seíuelos poderosos en esta composición, que sin embargo no constituyen nuestro objeto ahora. Lo que de entrada nos sorprende es que los editores soslayen la inconsistencia de su filiación cervantina. ¿No procedía sembrar dudas acerca de su autenticidad en 2015, en 2016, cuando se publican las ediciones susodichas? Quizá no era cosa de aguarles la fiesta a cervantófilos y cervantistas en pleno centenario. Porque el soneto –sin estragos incidentales que no menoscaban el celo con que los editores han acometido su tarea durante muchos años– es bueno. Incluso muy bueno. Pero por la indiscutida paternidad de Cervantes, ¿quién se atreve a poner la mano en el fuego?

CRÓNICA DE UNA ATRIBUCIÓN (1778-1846)

Como sucede con otras convicciones prejuiciosas que conforman nuestros saberes auriseculares, hay que acudir al Siglo de las Luces para desentrañar los motivos por los que el soneto al saco de Cádiz en 1596 por las tropas del conde de Essex «Vimos en julio otra Semana Santa» se considera unánimemente obra cervantina, cuando si atendemos a la transmisión del texto no parece haber sido esa, ni mucho menos, la apreciación dominante en los años inmediatos a los hechos. A tal deriva ha contribuido como un hechizo la hora en que el poema da el salto de la letra manuscrita a la de molde, hasta donde alcanzan nuestras noticias. Si circuló impreso antes de 1778 lo ignoramos, como casi todo cuanto a él concierne; es en esa fecha cuando Juan Antonio Pellicer [1778:160-161], con la ventaja que le otorga su oficio de escribiente tercero en la Real Biblioteca, lo exhuma de sus fondos y lo estampa entre las noticias cervantinas que preceden a su *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles*, «solo por ser inédito y comprobarse con él su residencia [la de Cervantes] a la sazón en aquella ciudad [de Sevilla]» (la cursiva es nuestra). El siglo del buen gusto había tenido a bien enseñar tempranamente a aquella nación de bigotudos enemigos del trabajo y adictos al Santo Oficio *le seul de leurs livres qui soit bon*; Mayans [1737] se había empleado a su vez a fondo en franquear a Inglaterra sus «apuntamientos» acerca del autor del libro más divertido del mundo sobre la pauta de la propia obra cervantina, sentando así las bases de un método que nunca dejará de condicionar a los sucesivos biógrafos del escri-

tor. Empezando por don Juan Antonio Pellicer Saforcada a la vuelta de cuatro decenios, a pesar de su prurito documentalista. En su transcripción del soneto, Pellicer no indica la procedencia, pero reproduce un epígrafe, con perspectiva sevillana, donde el poema se atribuye a Cervantes –así, Cervantes a secas–, y que le da pie, como vemos, a situar al autor del *Quijote* en Sevilla en el año de 1596 (que era lo que parecía interesarle más que el poema en sí).³ No necesitó el eruditísimo bachiller en Cánones y Leyes media onza de ecdótica para dar por válida la información suministrada por el encabezamiento e identificar al Cervantes que hace el soneto.⁴ *Unius testimonium*. A partir de ahí, el efecto amplificador y capcioso de la repetición.

De inmediato se hace eco del poema Vicente de los Ríos en una carta a Manuel de Lardizábal del 15 de agosto de ese mismo 1778, en su afán por reclamar la prelación –y la validez– de su propia biografía cervantina.⁵ Dos años más tarde, recién fallecido don Vicente, su vida de Cervantes ilustra la nueva edición del *Quijote* de una Real Academia Española [1780:xi-xiv] que llora a su numerario difunto y reivindica su labor; entre las «pruebas y documentos» que avalan la reconstrucción biográfica llevada a cabo por Vicente de los Ríos se reimprime en su integridad el soneto –con referencia a Pellicer–, sentando para los restos el carácter subsidiario de la composición.⁶

³ «El Capitán Becerra vino a Sevilla a enseñar lo que habían de hacer los soldados, y a esto y a la entrada del Duque de Medina en Cádiz hizo Cervantes este soneto...» (Pellicer 1778:160).

⁴ Es curioso que a continuación del poema recuerde Pellicer [1778:161-162] que «Cervantes tenía en Sevilla algunos parientes [...]. El mismo Miguel de Cervantes alaba a Gonzalo de Cervantes Saavedra, famoso soldado y poeta, y don Nic. Antonio a Fr. Gonzalo de Cervantes y Saavedra, escritor conocido, ambos sevillanos», pero no se le ocurre postular que alguno de ellos pudiera ser el autor del soneto.

⁵ Vicente de los Ríos: «Lo único nuevo que trae Pellicer [en sus noticias cervantinas de 1778] es un soneto inédito, que no podía yo saber, porque está oculto en la biblioteca entre los manuscritos, por el cual consta que Cervantes estaba en Sevilla el año de 1596, y comprueba lo mismo que aseguro yo en su vida; esto es, que *verosímilmente estuvo en Sevilla desde 1594 hasta 1599*», ap. Fernández de Navarrete [1819:219].

⁶ «Pero esta conjectura [que Cervantes vivió algunos años en Sevilla] ha pasado ya a la clase de un hecho histórico con el documento que ha publicado Don Juan Antonio Pellicer en su *Ensayo de Traductores*, y consiste en un soneto inédito de que no pudo tener noticia el autor de estas pruebas, en el qual pinta los exercicios militares, que hizo la tropa que reclutó en Sevilla el Capitán Becerra para ir a socorrer a Cádiz, donde el Conde de Essex, que mandaba una esquadra de la Reyna Isabel de Inglaterra, desembarcó en el mes de Julio de 1596, y permaneció 24 días, saqueando la ciudad, como refiere el Coronista Antonio de Herrera *Hist. gen. del mund. part. 3. lib. 12. cap. 12.* y siguientes. El soneto con su epígrafe es como sigue [se transcriben sin variantes textuales el epígrafe de Pellicer y el poema]» (Ríos 1780:CLXXXVII-CLXXXVIII). Todo ello se reproduce de nuevo en las ediciones académicas en octavo de 1782 y 1787 (Ríos 1782:CCCVIII-CCCIIX; 1787:CCCXII-CCCXIII). No menciona, por el contrario, el soneto John Bowle [1781] en las notas a su edición del *Quijote*.

La firma que no había facilitado en 1778, la proporciona Juan Antonio Pellicer [1797:LXXXV] nueve años más tarde en la «vida del autor nuevamente aumentada» que precede a su propia edición del *Quijote* (Gabriel de Sancha, 1797), donde vuelve a reproducir epígrafe y soneto. Se precisa ahí que lo había tomado, en efecto, de un manuscrito de la Real Biblioteca: «*Est. M. cod. 163. f. 81. b.*». Todo ello lo reitera en la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* con que acompaña el nuevo *Quijote* de Sancha de 1798-1800 (Pellicer 1800:46-47). No sorprende ya que el soneto se presente como mero «documento poético» que atestigua el hecho biográfico con categoría de prueba plena.⁷ Los guarismos contribuirían a desvanecer la suspicacia de que se tratara de una de esas supercherías que amenizan la historia literaria. Sin embargo, el códice ha constituido un misterio para los cervantistas de las dos últimas centurias hasta las mencionadas ediciones críticas del siglo XXI (De Santis, Montero-Romo), que lo dan por perdido, a pesar de lo cual no parece haberse cuestionado la palabra de Pellicer.⁸

Con el nuevo siglo, «Vimos en julio otra Semana Santa» verá afianzarse su condición ancilar de partida. En 1804, el astrónomo Ludwig Ideler [1804:32-33] reimprime en Berlín la vida de Cervantes de Pellicer al frente de sus notas al *Quijote*, y con ella soneto y firma. En 1814, Joseph-René Masson [1814:339-340] lo toma del relato interpuesto de Vicente de los Ríos para su edición parisina del *Quijote*, distribuida además en Londres. El poema respira aires foráneos mientras España se asfixia. El ambicioso plan editorial de la Real Academia Española, que pasaba por «extender el proyecto de publicación a otras obras de Cervantes y de los más celebrados escritores castellanos», había quedado «suspendido con motivo de las novedades que ocurrieron en el estado interior del reino durante el año de 1808 y siguientes» (Clementín 1819:4); la nueva edición académica del *Quijote* –la cuarta– no llega hasta 1819. En volumen exento añadido al texto cervantino, la vida de Cervantes por

⁷ «Consta también que el autor de Don Quixote vivía en Sevilla el año siguiente de 1596 de otro documento poético [el soneto “Vimos en julio...”]» (Pellicer 1797:LXXXIV). Lo mismo en Pellicer [1800:45], con ligerísima variación de redacción («de otro documento poético» pasa a ser «por otro documento poético»).

⁸ R. Schevill-A. Bonilla [1922:72]: «...el manuscrito de la Real Biblioteca en que se contenía y que en vano hemos buscado en las del Real Palacio y Nacional»; como «hoy extraviado» lo considera en 1953 Astrana Marín [1953:212]; Francesca de Santis [2015:207]: «...un manuscrito de la Biblioteca de Palacio, cuya firma no corresponde hoy en día con la de ningún manuscrito allí conservado»; «Nadie hasta ahora ha sido capaz de localizarlo», corroboran Montero Reguera y Romo Feito [2016:362], quienes detallan la pesquisa llevada a cabo para localizarlo por la Jefa del Servicio de Manuscritos e Incunable de la Biblioteca Nacional de España, María José Rucio Zamorano, de la que se concluye que el códice «no llegó a incorporarse a la colección de manuscritos de la Sede de Recoletos» y desapareció antes de 1830. Sobre ello volveremos más adelante.

Martín Fernández de Navarrete toma el testigo a la de Vicente de los Ríos. Fernández de Navarrete [1819:85-87] acoge como dato fehaciente la estancia de Miguel de Cervantes en Sevilla en 1596; ya no reproduce el poema, pero relata el saqueo e incendio de Cádiz, describe con acento festivo la instrucción de los reclutas en Sevilla para la defensa de la plaza –malinterpretando un pasaje de Ortiz de Zúñiga [1677:581-582] que no se refiere al momento crítico de la agresión, sino a las medidas preventivas que se tomaron a raíz de ella–, y estima que tal desbarajuste estimuló a Cervantes «a burlarse en un soneto con fina ironía y discreto donaire de tan cómicas y graciosas escenas». Lo cual, viniendo de un marino, no deja de resultar llamativo.

La España de Salvador Monsalud daba para eso y para más. Sin duda, para alimentar la pasión hispanófila del cónsul de las ciudades hanseáticas en Cádiz Johan Nikolas Böhl von Faber, inmerso en la polémica calderoniana y en la confección de su *Floresta de rimas antiguas castellanas* [1821-1825], con aportaciones de los manuscritos que va atesorando. Entre ellos, adquirido acaso en el mismo Cádiz, el cancionero religioso y profano de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII con varias piezas relativas a los sucesos gaditanos de 1596 que hoy para en la Biblioteca Nacional de España (ms. 861). En la página 626 (*olim* 627) figura –anónimo y con variantes– «otro soneto a la destrucción y saco de Cádiz el año de 1596: “Vimos en Julio una [sic] Semana Sancta”», que no se recoge en la *Floresta*. Si la noticia de esa versión manuscrita circuló, no parece que repercutiera en las ediciones impresas del poema.⁹

La Década Ominosa trae no obstante una nueva publicación del soneto en 1826, de la mano de Agustín García de Arrieta, en ese París de todos los proscritos que ve salir en diez tomos en dieciseisavo las *Obras escogidas* de don Miguel de Cervantes y que a la vuelta de un siglo brizará los sonetos exmatrados del otro don Miguel (Unamuno 1925). Considera García de Arrieta [1826:357-358] que Cervantes había nacido para el «género irónico, satírico y burlesco [...], en el que solamente debiera haber ejercitado su talento poético». No podía faltar, pues, «Vimos en julio otra Semana Santa» entre los seis

⁹ El ms. 861 BNE (*olim* C. 196) fue adquirido por la Biblioteca Nacional de España a la muerte de Böhl de Faber (1836). En su testamento, don Juan Nicolás (Böhl de Faber 1836:210r) había legado su preciosa colección de libros antiguos españoles a su ciudad natal, Hamburgo («Mis libros españoles quisiera se regalasen a la Biblioteca Pública de la ciudad de Amburgo, mi patria. Mis manuscritos los llevará mi hija Zezilia. Puerto [de Santa María], 5 julio 1836»); solo tras laboriosas gestiones, que se dilataron entre 1837 y 1849, consiguió el estado español que buena parte de esos libros y ochenta manuscritos permanecieran en España. Agradecemos a doña Cristina Guillén Bermejo, Jefa de Servicio de Divulgación y Gestión de Fondo Antiguo de la Biblioteca Nacional de España, la gentileza con que nos ha facilitado la consulta del expediente de compra de la librería de Böhl de Faber por la Biblioteca Nacional (Arch. BN 0013/011).

poemas que selecciona en el tomo noveno, con la creencia ingenua de haber manejado un autógrafo en el que Cervantes ha puesto «él mismo su nombre al frente de ellos»: un primer intento de reunir lo disperso, por enternecedor que resulte el bagaje filológico. No indica Arrieta de dónde lo ha tomado, pero el texto coincide con el de Pellicer; no así la redacción del epígrafe, más por menorizada. Esa cabecera –presuntamente obra de Arrieta– hará fortuna entre algunos editores hasta la actualidad, quizás por suplir la explicación del suceso histórico.¹⁰ A las regencias de María Cristina de Borbón y Espartero, el soneto sobrevive a duras penas: en el parteaguas de 1833, Clemencín [1833:359] no lo menciona en su concienzudo comentario del *Quijote*, acaso por considerar que Cervantes «solo hizo uno bueno, que fue el del túmulo de Felipe II en Sevilla». Tampoco en 1835 lo cita José Mor de Fuentes [1835:17] en su *Elogio de Miguel de Cervantes Saavedra*, ya fuera prevenido por pudor eutrapélico o por otras razones, y solo hace alusión al que Cervantes tenía por gloria de sus escritos, «Voto a Dios...», sin ocultar su escaso entusiasmo. Mientras tanto, la vida cervantina de Fernández de Navarrete, con su lectura un tanto frívola del soneto, y sin estamparlo, se reimprime en las ediciones del *Quijote* en un volumen de Barcelona [1839:XLIV] y París [1840, 1841, 1845:XLIV].

Esfumado el mundo y la coyuntura que lo suscitó, el poema se ha acomodado a una función que nada tiene que ver con el propósito para el que fue concebido. Su suerte natural hubiera sido brillar un instante y extinguirse, arte efímero al servicio de la circunstancia; sin embargo, no ha sido así: al cabo de los siglos, le toca hacer de argamasa para cubrir el hueco del año 1596 en la biografía de su supuesto autor. La existencia del soneto como criatura literaria va a cobrar sin embargo nuevos bríos en 1846, cuando comienza a publicarse la Biblioteca de Autores Españoles con un número 1 de fuerte contenido simbólico: las *Obras de Miguel de Cervantes*. Por vez primera también, cerrando el volumen, se engloba bajo el epígrafe de «Poesías sueltas» una treintena de composiciones, «cuya autenticidad no está comprobada de un modo absoluto» en todos los casos (Aribau 1846:612). Al lector se le suministra la procedencia de los textos, para que juzgue por sí mismo la validez de la atribución. No se sigue un orden cronológico estricto: después del soneto al túmulo de Felipe II en Sevilla, viene «Vimos en julio otra Semana Santa», tomado con otros de un «manuscrito del señor Arrieta» (Aribau 1846:616-617); no parece que fuese uno de los poemas cuya autoría se dudara, pues la vida que abre el volumen

¹⁰ «A la entrada del duque de Medina en Cádiz, en julio de 1596, con socorro de tropas, enseñadas en Sevilla por el capitán Becerra, después de haber evacuado aquella ciudad las tropas inglesas, y saqueádola por espacio de 24 días, al mando del conde de Essex» (García de Arrieta 1826:380).

menciona escuetamente el soneto al socorro de Cádiz como obra cervantina (Aribau 1846:xxii). La virtud legitimadora que posee la inserción del poema en el primer volumen de la BAE actúa en varios sentidos: donde solo había poemas aislados, se ha conformado un corpus y se ha inventado una designación —la de «poesías sueltas»—, que pronto deslizará su significado al de «poesías auténticas», por oposición a las «atribuidas» que vayan sobreviniendo. Y además, se ha fijado el texto en una forma determinada y con el timbre de una pluma insigne. Sucede en 1846, cuando han pasado sesenta y ocho años desde la primera publicación del soneto por Juan Antonio Pellicer; doscientos cincuenta años después de los hechos que motivaron esos catorce versos.

EL CANCIONERO DE SOMMAIA (1603-1606)

Desandemos ahora esos dos siglos y medio que van del asalto a Cádiz en 1596 a la popularización de «Vimos en julio otra Semana Santa» con su inclusión en las *Obras* de Cervantes de la BAE, e intentemos prescindir por unos minutos de lo dicho hasta este punto. Estamos en 1599, cuando todavía siguen abiertas las heridas del ataque, cuando ni siquiera han sido liberados aún todos los rehenes del 96, sometidos a penurias sin cuento, y en Cádiz acaba de emprenderse (1598) la construcción del castillo de Santa Catalina para intentar evitar una nueva incursión por La Caleta (Ponce Cordones 1997:33-56; Bustos 1997:135). De Florencia llega en octubre a las riberas del Tormes un caballero —*patritius florentinus*—, Girolamo da Sommaia, y se matricula en el estudio salmantino con intención de graduarse en ambos derechos. Tiene veintiséis años edad. Permanecerá en España por espacio de ocho, hasta 1607, en que vuelve a Italia para ejercer la abogacía. Es un espíritu inquieto, ávido por conocer cuanto a su alrededor se ofrece. Le encanta colecionar, aunque está de paso. Y es sumamente metódico: en sus cuadernos va registrando escuetamente gastos, ingresos, préstamos, limosnas, efemérides, nombres de conocidos y amigos, rutinas, lecturas —el florentino es un letraherido—, adquisiciones de libros, noticias de los poemas que consigue allegar, de los traslados de versos que va haciendo de su puño o encargando.¹¹ Sommaia adora la poesía. En 1603 está compilando una antología de versos en castellano; en el estío de 1604, emplea varias semanas en copiar otro manuscrito poético aún más amplio, al que va incorporando nuevos

¹¹ A George Haley debemos, como es sabido, la transcripción del diario salmantino de Sommaia en los setenta del siglo pasado. Aunque solo se conserva la parte correspondiente a los cuatro últimos años, estima el editor que debió de empezarse desde la llegada del florentino a Salamanca en 1599 (Haley 1977:37).

hallazgos hasta el verano de 1606. Cuando se despide de sus amigos en 1607 para volver a casa, reparte algunas de sus pertenencias; los manuscritos que son la niña de sus ojos se los lleva consigo a su tierra (Haley 1977:53-57). Afortunadamente, se conservan: son los códices del fondo Magliabechiano Cl. VII, 353 y 354 de la Biblioteca Nacional Central de Florencia (Cacho 2001:28). El primero de ellos, en f. 1 recto, comienza con un «soneto al saco de Cádiz, año de 1596»: «Vimos en Julio una [sic] semana sancta / adornada de varias cofradías...». Al margen, de otra mano: «De D. Luys de Góngora».¹²

CRÓNICA DE UNA ATRIBUCIÓN (1847-1916)

Los sesenta y nueve años que van del tercer centenario del nacimiento de Cervantes al tercero de su muerte confirman que el poema había tomado una vía muerta. Sus sucesivas reediciones, con variaciones ortográficas mínimas, en las *Obras* de Cervantes de la Biblioteca de Autores Españoles (1860⁴) le prolongan esa subsistencia de cachivache arrumbado. En la propia BAE, Adolfo de Castro [1854] excluye a Cervantes en el tomo I de sus *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* y entresaca versos del teatro cervantino en el tomo II para mostrar las calidades poéticas que asisten al novelista (Castro 1857:IX-XIII), pero nada más; con las reediciones de la antología, su estimativa recorre la segunda mitad del siglo XIX y cala hasta bien entrado el siglo XX. Castro [1858:410], no obstante, conoce el soneto, cuyo último terceto cita como cervantino en su *Historia de Cádiz y su provincia...* (1858). A la vez, desde París, la lectura del poema por Fernández de Navarrete [1850, 1855, 1861, 1867:XLIV] se sigue diseminando mientras puede, y como reliquia, hasta hoy, en las reimpressiones que todavía se producen de la *Vida* (Fernández de Navarrete 1943:79-81; 2005:85-87; 2010:85-87; 2016:88-89; 2023:XLIV). De Navarrete, o de Adolfo de Castro, parece derivar en esencia, con color local cada vez más subido conforme a los tiempos («levantáronse [en Sevilla] compañías de paisanaje, que guapearon y metieron gran ruido, como lo da de sí el humor de la gente de aquella tierra»), el relato del suceso de Cádiz en la lujosa biografía cervantina por Jerónimo

¹² En 1977 tenía Haley la convicción de que noticias como esta atribución a Góngora del soneto que nos ocupa «sugerirán nuevos planteamientos de viejos problemas: la coincidencia en el primer folio de dos sonetos, copiados seguidamente, “Vimos en Julio una semana sancta”, aquí atribuido a Góngora y en otro manuscrito perdido a Cervantes, y el famoso “Boto a Dios que me espanta esta braveza”, del que se gloriaba Cervantes, cuyo nombre no consta aquí ni en el folio 277v, donde se repite el soneto...» (Haley 1977:59-60). La profecía, como vemos, no ha prosperado. Acerca de la formación del manuscrito magliabechiano VII, 353 puede verse el cuidadoso estudio de Manuel Herrera Vázquez [2011].

Morán [1863:102-103], donde el soneto se imprime con la mayor dignidad tipográfica. En 1864, Cayetano Rosell [1864:435] lo recoge en el tomo VIII de las *Obras completas* de Cervantes que edita con Juan Eugenio Hartzenbusch; el mismo año, en Sevilla, José M.^a Asensio y Toledo [1864:59-60] no lo menciona en sus *Nuevos documentos para ilustrar la vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (sí «Voto a Dios...», y a Pellicer), aunque se refiere al saco de Cádiz a propósito de *La española inglesa*.

Pero el evento del siglo para el soneto apenas ocupa dos líneas y acontece en 1866, cuando los editores del *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* de Bartolomé José Gallardo incorporan en el tomo II un «Índice de manuscritos de la Biblioteca Nacional» con extractos de Gallardo [1866:29]:

«Cervantes (Miguel): [...] —Soneto contra la sorna española, con motivo del saco de Cádiz por el Conde de Essex. (M, 163, p. 81)».

¿Vio, pues, Gallardo el manuscrito 163 en la Biblioteca Nacional? ¿Y cuándo?

La noche del 23 de abril de 1873, aniversario cervantino, Menéndez Pelayo [1874:107] lee su discurso sobre «Cervantes considerado como poeta» en el Ateneo Barcelonés; en él, tiene unas palabras para «aquel [soneto], todavía más punzante, compuesto con motivo de la pomposa entrada que hizo el duque de Medina-Sidonia en Sevilla [sic], después de haber permitido que el conde de Essex saquease a Cádiz...».

Maínez Fernández [1877] no mienta el poema en la *Vida* que compone para el primer *Quijote* publicado en Cádiz. El *Catálogo de la biblioteca cervántica* de Leopoldo Ruis [1888] recoge un millar de ediciones y traducciones del *Quijote* a diversas lenguas donde a buen seguro se hallarán otras supervivencias del soneto. En la *Bibliografía crítica* del propio Rius [1895:182-183] se describe en el n.^o 399. Fitzmaurice-Kelly [1892:198, 153-154] menciona la entrada triunfal del «sluggish Duke of Medina Sidonia» en Cádiz como único suceso de la vida de Cervantes en 1596; cita –en español– el primer cuarteto de «his disdainful sonnet» y transcribe además el soneto al mismo asunto atribuido a Juan Sanz [sic] de Zumeta.

En el cuarto centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, Villar Millares [1905:14] sube al poeta Cervantes a los cuernos de la luna. El terreno estaba abonado: «¿Se ha escrito nada mejor en verso en el idioma castellano?», se pregunta a propósito del soneto «Voto a Dios...». Del otro nada dice. En su selección de *Las mejores poesías de Cervantes*, Blanco-Belmonte [1916:XIV] lamenta que «nadie ha otorgado siquiera una frase de estimación a Cervantes en lo más sublime de su poesía: en la sinceridad»; «Vimos en julio otra Semana Santa» no le habrá parecido lo suficientemente sincero, o bueno,

pues no lo recoge. Sí figura, en cambio, en la hermosa edición de las *Poesías cervantinas* que Ricardo Rojas [1916:454-455] publica en Buenos Aires en 1916, aunque el estudio preliminar, espléndido, lo omite.

INTERMEDIO GONGORINO (1895-1921)

En 1895, Hugo A. Rennert hace los honores al manuscrito Magl. VII, 353 BNCF de Sommaia en *Modern Language Notes*. Da cuenta de su contenido a partir del catálogo de la Biblioteca Nacional de Florencia y recalca la atribución gongorina del soneto sin otro comentario (y sin mayores consecuencias por mucho tiempo).¹³ Y eso que los vientos empezaban a soplar a favor de Góngora, después de una travesía del desierto que había durado más de dos centurias. En 1900, se produce un acontecimiento trascendental para los estudios gongorinos. En la *Revue Hispanique*, Raymond Foulché-Delbosc [1900] da noticia de tres cancioneros de su propiedad que contienen solo poesía de Góngora: los actuales manuscritos 330 y 404 de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, y la joya de la poesía áurea: el códice que don Antonio Chacón Ponce de León, señor de Polvoranca, compiló y ofreció a don Gaspar de Guzmán en 1628 (mss. Res 45, 45bis y 46 BNE). Este último, minuciosamente datado y –según el colector– revisado por el poeta en el decenio final de su vida, incluye una lista de desatribuciones gongorinas. Algunos de esos poemas –señala don Antonio Chacón– han sido rechazados por el propio Góngora; otros, por sus amigos una vez fallecido el poeta. Entre los primeros, «Vimos en Iulio vna semana Sancta».¹⁴

Conocedor del alcance extraordinario del manuscrito Chacón, Foulché-Delbosc acomete la accidentada tarea de publicarlo en su integridad. Entretanto (15 de enero de 1902), en una notaría sevillana se formaliza la venta de la biblioteca del marqués de Jerez de los Caballeros a Archer M. Huntington, y con ella, la mudanza a Nueva York de muchos versos del siglo de oro español (Rodríguez-Moñino-Brey 1966:158). Europa se enzarza en la Gran Guerra. Foulché-Delbosc, aislado en París, suma a la empresa de publicar la obra gongorina

¹³ «The volumen begins with the “Soneto al saco de Cadiz”, año de 1596, de Don Luys de Gongora, beginning: “Vimos en Julio una semana sancta”» (Rennert 1895:195).

¹⁴ «Índice de los primeros versos de las obras que D. Antonio Chacón ha hallado entre las de D. Lvis de Góngora sin ser suyas. Las que no tienen señal alguna en la margen halló D. Antonio en vida de Don Lvis. Las que lleuan esta señal ¶, después. Aquellas desconoció él; estas sus amigos. I en muchas de vnas i de otras se conocen authores ciertos. Sirua de auiso para que no se tengan por de D. Lvis todas las que se le prohijaren sin bastante certidumbre de que son suyas» [mss. Res 45bis BNE:s.p.]. ¿Manejaría Chacón alguno de los manuscritos que nos han llegado con atribución a Góngora el soneto o serían otros?

sobre la base del manuscrito Chacón a un joven mexicano, Alfonso Reyes, que se encuentra en Madrid. Tras muchas idas y venidas, el proyecto acaba también él poniendo rumbo a Nueva York: aunque se imprime en Madrid, la edición solo se logra en 1921, gracias a The Hispanic Society of America. El soneto «Vimos en julio otra [sic] Semana Santa» se consigna al final del tercer volumen en un «índice de las poesías que han sido atribuidas a Góngora y no figuran en la presente edición» (Foulché-Delbosc 1921:III, 136). Aún con mayor literalidad, en la década siguiente, la edición Millé [1932:1303] reproduce el índice de obras apócrifas del manuscrito Chacón, entre ellas el soneto. Son las dos entregas de la obra completa gongorina que divultan el canon de Chacón hasta la llegada de las ediciones críticas en la segunda mitad del siglo XX, y aun después. En las *Obras completas* de Góngora de la Biblioteca Castro, solo se reúnen los poemas de autoría segura y autenticidad probable (Carreira 2000). El repudio axiomático del soneto por parte del gongorismo contribuye a consolidar la atribución cervantina, si falta le hacía.

CRÓNICA DE UNA ATRIBUCIÓN (1917-1965)

Un año después que las *Obras poéticas* de Góngora por Foulché-Delbosc, se publica el tomo VI de las *Obras completas* de Cervantes en edición de R. Schevill y A. Bonilla [1922:1-95], con un corpus de treinta y cinco «poesías sueltas». Los editores (Schevill-Bonilla 1922:3) declaran haber tenido «cuidado de no incluir en esta colección, sino aquellas poesías cuya autenticidad esté en algún modo probada». La del soneto no les ofrece plena certeza, pero la razón que aducen –a no tratarse de nombres tan reputados– más bien levantaría dudas sobre su familiaridad con la transmisión de la poesía clásica.¹⁵ La sospecha no les impide, sin embargo, aceptar el soneto, con base en Pellicer (Schevill-Bonilla 1922:71-72). El mismo año, sin indicar responsable, la edición del *Viaje del Parnaso* y varias piezas breves más en la Colección Universal de Calpe [1922:162] contiene el poema, tomado presumiblemente de la BAE. De Schevill y Bonilla lo adopta a su vez Eduardo Martín de la Cámara [s.a.:13, 451] en su edición sin año (1923); el soneto se integra en una sección con otros y no entre las composiciones sueltas.

Miguel S. Oliver [1930:XLIII-XLIV] lo considera un «juguete» con el que «se inaugura la segunda manera de Cervantes, la grande y definitiva [...], como un cambio de luz, como el manar de la gran vena realista y de la expresión directa y potente» en la *Vida y semblanza de Cervantes* que precede a la soberbia edi-

¹⁵ «Algunas dudas nos ofrece la autenticidad de esta composición, cuyo epígrafe no parece estar redactado por el propio Cervantes» (Schevill-Bonilla 1922:72).

Le apacian asesina un año a su herilla aun tener logia
abriendo saber los soldados, yendo ya la entrada del duque
de medina en su herencia cada dia se acuerda de su hermano.

Primos en julio otra semana Santa
atestada deciertas cojadas
que los soldados llaman compasas
de quien el Bulgo y no chinga la espanta
Veo de plumas nubes Santa
que mienten de catarsis, o quién se dirá
Bolaron sus pigmedes, y golesas
y cayo su confuso por la planta.

Briamo el Bocino, y pasos los en Santa
Trono la tundra, es anacorete el Cielo
amenazando una Total Quina
y alcazo encadado con me dura Santa
(y do ya el conde d'Almagro y Belo
Triunfando entró el grá' lug. de medina.

A la saz de la saz a su Sancos de Zarzosa
 soneto. 242
 275
 De que se ha Sagala y sentibla
 Las Bandas, los penachos matobados
 los fueros Rojos, uenda y leonados
 Si pride Armas el Tiempo con pestaña.
 quando Ucha Robada la Piqueta
 de cadais el Butano y sus fumados
 deixar Templos y altars consagrados
 eterna infamia ofaría al Tugrandebu.
 quando el Amigo Ulla del Amigo
 los danos, y lloramos las des sonras
 demá. Lealtad Amargamente
 quando en después lo mío. el enemigo
 con pala bras consalca más sonras
 y cedros de los Atunes lo consiente. 4. de que de
 mediodia

ción del *Quijote* por Francisco Rodríguez Marín (Montaner y Simón, Barcelona, 1930). Reproduce Oliver el poema y lo contextualiza con la técnica habitual: discurso que suena a Navarrete con Antonio de Herrera [1612:67-69] y Ortiz de Zúñiga –tergiversado– de fondo, más toques personales. En la antología poética cervantina que la editorial Cisne imprime asimismo en Barcelona en febrero de 1941, no figura el poema. En esa década de los cuarenta, Valbuena Prat asume la edición cervantina de Aguilar, que desde los años veinte ha venido ofreciendo el soneto en apéndice y lo conducirá hasta el siglo XXI, con el vetusto tributo al «manuscrito del Sr. Arrieta» (Aguilar 2003:1066b). Disfrazado de un Joseph M. Claube [1947:177] de Bloomington (Indiana) en el precioso homenaje que *Ínsula* rinde a Cervantes en el cuarto centenario de su nacimiento, José Manuel Blecua da por cierta la autoría del «soneto, amargo y desilusionado, que [Cervantes] escribió en 1596, con motivo de la entrada en Cádiz del duque de Medina». Pero es pocos años más tarde, en 1953, con Luis Astrana Marín [1953:202-214], cuando la composición toca techo. Nada menos que trece páginas de carácter histórico se le dedican en su *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*: antecedentes del asalto a Cádiz, desarrollo pormenorizado de los acontecimientos, consecuencias políticas y literarias. Astrana se ha ocupado de consultar de primera mano cuanto papel viejo y nuevo se le ha ofrecido, y a todo le saca jugo, con su facultad de imaginar y recrear mundos pretéritos. Entre lo que sabe del suceso por las crónicas y lo que sabe de la psicología de su biografiado, con cuatro pinceladas dilucida la génesis del soneto y hasta precisa su fecha de composición (Astrana 1953:211-212):

Y mientras el Inglés abandonaba entre llamas y escombros a Cádiz, en Sevilla, donde todo se echa a broma, proseguían aquellos «regocijados alardes» en medio del jolgorio del vecindario, que acudía a Tablada a presenciar los ejercicios y escaramuzas, verdadero festejo de la nueva milicia. El alma heroica de Cervantes se sublevó contra aquellas fantochadas y las voces huecas y estentóreas de mando del capitán Becerra; y cuando llegó la noticia de que, idos los ingleses, por fin se atrevió a entrar en Cádiz el duque de Medina Sidonia, a finales de Julio escribió el siguiente soneto...

Las efusiones de Clío.

EL «CANCIONERO DE FABIO» (FIN. S. XVI-«CA.» 1620)

Este precioso *Cancionero*, en su mayor parte obra del Dr. Garay, procede de la biblioteca de D. Emilio Cotarelo. Vendido (lo que no era Teatro) a la muerte de su hijo Armando, a[d]quirí tan hermoso volumen junto con la *Vida del Buscón* de Quevedo, un excelente mss. de Villamediana y algunas otras cosas de menor interés, a mediados de 1952.

Puede llamarse *Cancionero de Fabio*.

Así dice la nota que Antonio Rodríguez-Moñino escribió con su impecable caligrafía, como acostumbraba, en una de las primeras hojas de un manuscrito poético que hoy forma parte de su legado en la Real Academia Española, el ms. RM 688o. En 1965 da noticia de su existencia, con otros que contenían poesía del doctor Francisco de Garay, en un trabajo que se publica en la *Revista Hispánica Moderna* de Nueva York y que Moñino firma desde The Hispanic Society of America. Lo habrá redactado, por tanto, dos o tres años antes, entre diciembre de 1962 y mediados de septiembre de 1963, que es el lapso que dura su estancia neoyorquina, dedicada a catalogar con doña María Brey Mariño los manuscritos poéticos castellanos de la HSA. En su artículo, Rodríguez-Moñino [1965:375] no declara que el códice le pertenece, sino que «se conserva en una biblioteca particular», e indica de forma cifrada su procedencia: «la biblioteca de DEC». Pero sí aporta otra información esencial: «Debe pertenecer a la misma familia que el desconocido M-163 de la Biblioteca Nacional de Madrid, pues lleva el soneto atribuido a Cervantes *Vimos en julio otra semana santa*, si bien con variantes en el título». «Con variantes en el título» significará que la versión del soneto que Moñino tiene a mano para contrastar es alguna de las que derivan de García de Arrieta, acaso la propia BAE, con encabezamiento, como vimos, más largo que el de Pellicer. Ya desde Berkeley, Moñino describe el manuscrito y transcribe varios de los poemas en un extenso trabajo que aparece en el número del mexicano *Anuario de Letras* correspondiente a 1966-1967. Ahí ya no tiene reparo en revelarse como su propietario —«algunos investigadores lo han utilizado en nuestra casa» (Rodríguez-Moñino 1966-1967:81)—, y aclara que el códice «procede de los libros que don Armando Cotarelo poseía por herencia de su padre y que fueron vendidos después de la muerte de aquel». E insiste en establecer su filiación de modo sumario:

No hay indicaciones posesorias antiguas, firmas, nombres o fechas. La caligrafía es varia, y va desde fines del siglo XVI hasta circa 1620; probablemente el manuscrito es de la misma familia que el desconocido M-13 [sic] de la Biblioteca Nacional de Madrid, en el cual figuraba también, aunque con variantes, el soneto cervantino *Vimos en julio otra semana santa*.

A nuestro juicio, no es creíble que el mayor conocedor de los manuscritos poéticos del siglo de oro español no se percata de que el *Cancionero de Fabio* no es de la misma familia que el manuscrito M. 163, sino que es —total o parcialmente— el manuscrito M. 163 de la Real Biblioteca. Al menos en la parte donde se copia el soneto que nos interesa ahora. Observemos las concordancias:

1. El texto de «Vimos en julio otra Semana Santa» en el ms. RM 688o RAE es el mismo que da Pellicer [1778, 1797, 1800] en las tres ocasiones en que lo publicó. No presenta lecturas discrepantes. No coinciden del todo las grañas,

pues Pellicer moderniza en su transcripción, aunque respeta la forma «escu-
reciose» en v. 10. No ha mantenido la distinción entre mayúsculas y minúscu-
las (sí la mayúscula en «Bezero», v. 9). Tampoco la puntuación es idéntica
—ni siquiera es la misma en los tres textos de Pellicer—; no obstante, la primera
vez que lo publica, en 1778, mantiene el paréntesis que el original presenta en
v. 13 «(ido ya el Conde sin ningún recelo)», que decanta el sentido.

2. El epígrafe es asimismo idéntico. Y auténtico. Con el solo testimo-
nio del impreso dieciochesco, cabía desconfiar del rótulo: podía ser compo-
sición de Pellicer, o de otra mano ajena a la que copió el soneto. Pero no:
se trata del mismo amanuense, y la letra es del siglo XVII; podría incluso ser
del primer tercio de siglo (lamentamos carecer de la pericia para datarla con
mayor precisión). La atribución a Cervantes («Zeruanthes») es, sin duda, legí-
tima y madrugadora.

3. Tanto en 1797 como en 1800, a continuación de «Vimos en julio otra
Semana Santa», Pellicer [1797:LXXXVI; 1800:47-48] transcribe un soneto atri-
buido a Juan Sánchez Zumeta, «Al saco de Cádiz»: «¿De qué sirve la gala y
gentileza...?». En el *Cancionero de Fabio* también se halla el poema, en el recto
del mismo folio (p. 275 en la paginación última, a lápiz). El texto es prácti-
camente idéntico, con una sola variante mínima, que bien puede ser error de
copia: en el v. 8, Pellicer lee «eterna infamia, oh España, a tu grandeza»; en
el manuscrito, falta la interjección: «eterna infamia, España, a tu grandeza». La
lectura buena es, claro está, la del manuscrito. La interjección la añade un
Pellicer quién sabe si espoleado en su patriotismo, enardecido acaso al llegar a
ese clímax del segundo cuarteto, y con la carga emotiva desbarata así el ende-
casílabo al forzar una sinalefa endiablada (cuatro vocales en un mismo golpe
de voz: «infamia, oh España»).

4. Las dos veces que Pellicer [1797:LXXXVI; 1800:47-48] reproduce el soneto
atribuido a Zumeta, anota el circunloquio del verso final: «[...]y el Dios de los
atunes lo consiente!»: «El duque de Medina: *así se advierte al pie del soneto*». Es
rigurosamente lo que se halla en el manuscrito: una llamada en el margen
derecho del v. 14 donde se lee: «duque de medina».

5. El *Cancionero de Fabio* tiene hasta tres o cuatro foliaciones (solo dos, una
antigua y otra moderna, en algunas partes). La más reciente, a lápiz, segura-
mente del propio Rodríguez-Moñino, es una paginación del manuscrito com-
pleto (284 pp.), donde solo se van indicando las páginas impares en el margen
superior derecho. En esa zona el papel presenta una mancha redondeada de
humedad, considerable en el cuadernillo donde se ha copiado el soneto. En
esa sección del manuscrito, la humedad ha diluido la tinta de las paginaciones
antiguas. Una de las numeraciones, casi en el mismo borde superior, e incluso
perdida en algunas hojas —presumiblemente por la guillotina del encuaderna-

dor-, corresponde a la numeración más baja y aparece tachada: «De qué sirve la gala y gentileza» está en el antiguo f. 103r; «Vimos en julio otra semana santa», en el que sería el f. 103v de esa numeración desechada. Un centímetro por debajo hay otra foliación, a la que se fue rectificando la cifra de las decenas y recalando el dígito de la unidad en la misma tinta con que se copian los poemas. El desfase parece de cuarenta números con respecto a la foliación subyacente, igualmente a tinta. El soneto atribuido a Sánchez Zumeta estaba en el f. 241, que pasó a ser 281, con el 2 de la centena más tenue que los otros dos guarismos al no haberse remarcado. El soneto atribuido a Cervantes aparece en el vuelto de ese f. 281. Es la cifra que Pellicer [1797:LXXXV; 1800:46-47] interpretaría como un f. 81 vuelto, omitiendo la centena: «*Est. M. cod. 163. f. 81. b.*», recordemos que es el modo en que él consigna la referencia.

6. El testimonio de Bartolomé José Gallardo que adujimos con anterioridad constituye la prueba del nueve. Todos los poemas que proceden del códice M. 163 en el índice de manuscritos de la Biblioteca Nacional que se adjunta al tomo II de su *Ensayo* (Gallardo 1866:19, 29, 61, 65, 92, 106, 140, 163) figuran asimismo en el manuscrito de Antonio Rodríguez-Moñino: los sonetos de Líñán, los atribuidos a Zumeta y Cervantes, los poemas de Garay, la descripción de Granada por Góngora («Ilustre ciudad famosa»), la sátira de los tocados de las damas –no en romance como dice Gallardo, sino en redondillas.¹⁶

Son indicios que por separado pueden no resultar concluyentes todos ellos, pero que difícilmente se darían a la vez si estuviéramos hablando de dos códices distintos, aunque similares. No obstante, si Rodríguez-Moñino optó por multiplicar los entes, alguna necesidad tenía que haber más férrea que declarar la verdad, por poderoso que fuera también este acicate. El modo elusivo con que apunta la filiación del manuscrito suena a subterfugio para insinuar por escrito, procurando no levantar sospechas, la realidad que era preciso desvelar en algún momento. Bien pudo ser que obrara con cautela y se escudase en un vago parentesco entre códices por no comprometerse o comprometer a terceros.¹⁷ Era consciente de la importancia que el manuscrito tenía para el soneto:

¹⁶ Que el *Ensayo* de Gallardo da cuenta de varios poemas contenidos en el ms. M. 163 de la Real Biblioteca ya lo observó Francisco Cuevas Cervera [2016:201] en su excelente análisis de la *Vida de Cervantes* de Juan Antonio Pellicer, en un meritísimo intento por localizar el manuscrito en que se funda el biógrafo.

¹⁷ Y si no, imaginémoslo poniendo bajo su nombre una frase de este tenor: «El manuscrito que poseyó don Emilio Cotarelo es un códice desaparecido de la Biblioteca Real, el M. 163, y hoy se encuentra en nuestra biblioteca particular». Había que morderse la lengua. *There are many events in the womb of time*. Los anaqueles de la Real Academia Española no son el peor destino que podía haber tenido el códice.

«No se conoce otro texto [de «Vimos en julio otra Semana Santa»] sino el presente», afirma (Rodríguez-Moñino 1966-1967:95). Cosa que además no era cierta, como él mismo acababa de comprobar en los fondos de la HSA. Pero solo Dios sabe si se pararía a considerar hasta qué punto su *Cancionero de Fabio* venía a apuntalar cerca de dos siglos de cervantismo crédulo. La autoría cervantina seguía sustentada en el cuestionable *unus testis*. Sin embargo, quizá sin reparar en la trascendencia, había mostrado que Pellicer no era un falsario.

Aunque no es ese el único tributo que Antonio Rodríguez-Moñino rinde al soneto por aquellos días. Por si fuera poco, es en esos años de 1965-1966 cuando sale a la luz el fruto cosechado con doña María Brey en Nueva York: los tres gruesos volúmenes que constituyen su *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*. Nadie mejor que Rodríguez-Moñino conocía la magnitud que aquella transacción notarial sevillana de comienzos de siglo había tenido para la poesía áurea española. En el vol. II, hay dos manuscritos que los catalogadores rotulan «Góngora». Ambos, procedentes de la Biblioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros, y luego adquiridos por Mr. Archer M. Huntington. Uno de ellos, el n.º CXLII, está constituido por ocho sonetos en ocho páginas numeradas a lápiz, y con letra del primer tercio del siglo XVII. La primera de las ocho composiciones aparece así descrita: «1. Vimos en Julio otra semana sancta / de unas bien ordenadas cofradías. Soneto de don luis de Góngora. pág. 1» (Rodríguez-Moñino-Brey 1965:168). El otro cancionero gongorino es el que lleva el n.º CXLIV en el catálogo: «Tratado de las obras de Don Luis de Góngora. Año del S.º de 1622 en Sevilla. Letras varias del siglo XVII». En f. 259v, aparece «Vimos en Julio otra semana sancta. Soneto. Quando el ynglés entró en Cádiz» (Rodríguez-Moñino-Brey 1965:191). Es una colección rebosante de Góngora: 352 composiciones suyas o a él atribuidas, incluidos *Polifemo* y *Soledades*.

Así pues, otras dos atribuciones a Góngora del soneto, las dos tempranas, una de ellas en uno de esos manuscritos con pretensión totalizadora que contienen la obra de don Luis. Y un epígrafe auténtico, asimismo temprano, que lo atribuye a «Zeruantes». Suficiente para rescatar de la esfera metafísica la cacareada autoría cervantina y rebajarla a la condición de hipótesis. La oportunidad para tomar en consideración las atribuciones gongorinas e intentar averiguar si ese «Zeruantes» es, en efecto, Miguel de Cervantes, o si se trata de otro ingenio con ese apellido. El bienio 1965-1966 pudo ser clave en los destinos de «Vimos en julio otra Semana Santa». Sin embargo, como ocurre tantas veces con lo primordial, pasó sin pena ni gloria.

UN SONETO GONGORINO «APÓCRIFO»

Aunque no a todo el mundo pasaron inadvertidas tamañas noticias. No a una gongorista ilustre: Biruté Ciplijauskaité. Para su edición crítica de los sonetos de Góngora –dedicada a Antonio Rodríguez-Moñino, su mentor– consultó cerca de dos centenares de manuscritos, desperdigados en bibliotecas de dos continentes, públicas o privadas. Algunos los vio en la biblioteca del propio Moñino. Entre estos, un cancionero poético del siglo XVI (RM Ca XVI) con abundante poesía de Francisco de Garay, que no es otro que el actual ms. RM 6880 de la Real Academia Española. Terminada en lo esencial en febrero de 1969, aún en vida de Moñino, la obra, en su versión íntegra, no vio la luz hasta 1981. Entre los sonetos apócrifos, Ciplijauskaité recoge «Vimos en julio otra Semana Santa», con su correspondiente texto y aparato de testimonios.¹⁸ Además del manuscrito de Rodríguez-Moñino, ha utilizado el códice de Sommaia VII, 353, los dos de The Hispanic Society of America arriba mencionados (ms. n.º CXLII, con una errata en la paginación, y ms. n.º CXLIV del catálogo), así como cinco manuscritos de la Biblioteca Nacional de España, uno de ellos, el susodicho ms. 861 de Böhl de Faber. Los otros cancioneros de la BNE que contienen el soneto son el ms. 3796 BNE, f. 194v (con atribución a Góngora), cuyo texto reproduce Ciplijauskaité con criterio bedierista; y el ms. 4117 BNE, f. 56r, donde el soneto aparece adjudicado a Cervantes en un añadido sobre el primer verso. A mayores, ha tenido en cuenta dos códices de la BNE que desestiman la atribución del soneto a Góngora sin incorporar su texto: Chacón (ms. Res 45bis BNE, s. p.) y el manuscrito gongorino que en la segunda mitad del siglo XVII perteneció al canónigo de la catedral de Sevilla Ambrosio de la Cuesta y Saavedra (ms. 3906 BNE, f. 56r). Este último, al igual que Chacón –aunque sin su autoridad–, apunta en una lista de ocho poemas presuntamente de Góngora el primer verso de «Vimos en julio una Semana Sancta», y a continuación, tras haber recibido nuevas informaciones, rechaza la autoría gongorina de todos ellos.¹⁹

Biruté Ciplijauskaité es hasta la fecha quien mayor número de manuscritos del soneto ha cotejado (siete, sin contar los dos que solo traen el íncipit y los impresos vistos), lo cual es digno de encomio, considerando además que el

¹⁸ Ciplijauskaité [1981:669]. La edición abreviada de los *Sonetos completos* de Góngora que Ciplijauskaité había anticipado en 1969 en la colección Clásicos Castalia prescinde en cambio de los apócrifos.

¹⁹ «Estos versos de aquí abajo son principio de algunas obrillas. No las tengo en mi libro entre las de don Luis: pero anme dicho que son suyas, o por lo menos tienen duda dello. Yo no e hecho juicio dellas porque no las e visto. [...]. Ninguna destas es de don Luys, y así las borré del todo» (ms. 3906 BNE, f. 56r).

poema tenía para ella un interés secundario en el plan general de su edición, al conceptuarlo como apócrifo. Porque también Ciplijaukaité profesa el dogma chaconiano y acata sin discusión su canon.

CRÓNICA DE UNA ATRIBUCIÓN (1966-2024)

La historia editorial de «Vimos en julio otra Semana Santa» transcurre a partir de ese momento de espaldas a las aportaciones capitales de Antonio Rodríguez-Moñino y Biruté Ciplijauskaité. Cervantismo y gongorismo, disciplinas ensimismadas, seguirán su curso cada cual por su lado durante el último medio siglo largo, cultivando sus respectivas ensoñaciones y compartiendo, sin advertirlo, un mismo prejuicio: la fe ciega en el manuscrito Chacón.

Eugenio Florit [1968] no se ocupa del soneto en su revisión de la obra poética de Cervantes; Adriana Lewis de Galanes [1972:8] no lo incluye en su antología cervantina, aunque lo acepta en la cronología. La *Suma cervantina* promovida por J.B. Avalle-Arce y E.C. Riley en 1973 ratifica la autoría en sendos capítulos del propio Avalle-Arce [1973:404], que en su relación de atribuciones y supercherías cervantinas toma pie en Pellicer y Astrana para rescatar de esa condición al soneto, y E.L. Rivers [1973:130-131], quien lo aborda dando por buena, sin más, su autenticidad, e intenta esclarecerlo como una inflexión en el estro cervantino.²⁰ A la altura de 1973, el estado de la cuestión que supone ese libro colectivo en el campo del cervantismo es, para el soneto, que no hay cuestión.²¹

A despecho del mar de fondo. Al tiempo que sale en Madison la edición *maior* de los sonetos de Góngora a cargo de Ciplijauskaité, en Sevilla recoge en volumen Stanko B. Vranich [1981] la ponencia que había leído un decenio atrás (diciembre de 1971) en la Modern Language Association de Chicago. Le interesa ante todo el componente histórico del soneto, en el que se recrea, con latiguillos de corte astranescos –heroicidad del soldado de Lepanto, cobardía del duque de Medina–; y a pesar de que anuncia lo que parece una edición crítica y de haber visto cuatro manuscritos que no precisa, da por hecho que el

²⁰ «Ya no le era posible [a Cervantes] componer odas heroicas; empezaba a inventar otra poesía humorística que se basa en el desmoronamiento, como dice Ortega, de la poesía anterior» (Rivers 1973:130).

²¹ Destaca la prudencia con que en su «Estado actual de los estudios biográficos» Alberto Sánchez [1973:3-24] pasa como sobre ascuas por el año de 1596, sin detenerse siquiera. De no haber fallecido, Antonio Rodríguez-Moñino hubiera sido quien se ocupara de las atribuciones y supercherías cervantinas en el volumen (Avalle-Arce-Riley 1973:ix). Para hacer tambalearse el suelo del soneto materia no le faltaba, como hemos visto. Quién sabe si habría mantenido su elocuente silencio.

poema es de Cervantes.²² No nos consta que esa edición finalmente se lograra. De 1981 es asimismo el segundo tomo de las *Poesías completas* de Cervantes que Vicente Gaos preparó para la editorial Castalia, cuyo primer tomo había salido en 1972. Es en ese segundo tomo donde se incluyen las poesías sueltas, entre ellas «Vimos en julio otra Semana Santa»; el editor (Gaos 1981:27, 376-378) afirma basarse en Schevill y Bonilla. Gaos había fallecido en 1980. Del año previo es su libro acerca de Cervantes, que incluye una versión muy retocada del capítulo que en 1971 había dedicado a su poesía; el soneto no recibe mayor atención (Gaos 1971; 1979:159-197).

Los debates sobre atribuciones cervantinas no alcanzan a «Vimos en julio otra Semana Santa», a resguardo de zarandeados desde su resurrección dieciochesca (Eisenberg 1990). Hens Pérez [1990:602] lo omite en su revisión de la poesía suelta cervantina, silencio ambiguo en un trabajo que se propone «rechazar los tópicos recibidos»; E.L. Rivers [1991:269], por el contrario, lo da al año siguiente en edición que se autodenomina crítica sin serlo. A esta edición de Rivers, a Pellicer, y a la versión anónima del ms. 861 BNE (a partir del catálogo de manuscritos poéticos de la propia Biblioteca Nacional) remite Montero Reguera [1995:62] cuando registra el soneto en su «ensayo de un catálogo» de la producción cervantina.

En el verano de 1996, al cumplirse los cuatrocientos años del saco de Cádiz, las instituciones gaditanas patrocinan una conmemoración académica donde el soneto se recita como obra de Cervantes (Ponce Cordones: 1997:54). Al año siguiente (1997), para celebrar el 450.^º aniversario del nacimiento del escritor, Avalle-Arce [1997:303, 78] ofrece su *Enciclopedia cervantina*, con una

²² Vranich [1981:71-72, 90]. «Anduvo por Sevilla en aquel entonces el héroe de Lepanto, en cuyo recuerdo vivía aún aquella memorable batalla que más de un encuentro nave fue una lucha mano a mano, hombre a hombre. Contemplando lo que ocurría en Sevilla, sin duda compararía aquellos valientes soldados con estos fantoches, engalanados como para desfilar en una procesión de Semana Santa; a aquellos capitanes de su época cuyo temple y sangre fía en el campo de batalla enervaba a los enemigos, con los emplumados bravucones cuyas estentóreas y huecas voces retumbaban por los aires ahora; y sobre todo al joven don Juan de Austria, en su nave almirante –espada en mano y con el uniforme salpicado de sangre– con el anodino, anémico e indeciso duque de Medina Sidonia» (Vranich 1981:90). «Cervantes también echa mano a la pluma y escribe un soneto sobre el tema, del que he logrado encontrar hasta cuatro versiones manuscritas, prueba de su popularidad; obra que Buchanan incluye en su breve y selecta antología de la poesía española del Siglo de Oro, que atestigua su mérito artístico» (Vranich 1981:90); en nota remite a *Spanish Poetry of the Golden Age*, Toronto, 1947, p. 67. Llama la atención en quien tanto aprecia el criterio de Milton A. Buchanan que no tenga en cuenta el escepticismo que el colector expresa en las notas a esa segunda edición, revisada, de la antología que había publicado por vez primera en 1942: «This sonnet is notable in that it is Cervantes' first known humorous composition. There is, however, some doubt about the authorship» (Buchanan 1947:136).

entrada al duque de Medina Sidonia a propósito de un soneto cuyos endecasílabos consiguen además que el lema ‘Cádiz’ no se justifique solo por *La española inglesa*. Al calor de la misma efeméride, Ediciones Artesanas [1997] de Cuenca publica en papel de algodón y lino diez composiciones cervantinas entre las que no está el soneto; sí figura «Voto a Dios...», que abre el librito. Pedro Ruiz Pérez [1997:77] destaca su ironía; en el congreso cervantino que el propio Ruiz Pérez convoca en Estepa en diciembre de 1998, «Vimos en julio otra Semana Santa» es objeto de un minucioso comentario por parte de Mata Induráin [1998], donde la autoría tampoco se cuestiona y la atribución a Góngora ni siquiera se menciona –ni parece haberse sospechado, a pesar de que el análisis se centra en los procedimientos conceptistas del soneto. Un año después (1999), en su edición en un volumen de las *Obras completas* de Cervantes, Florencio Sevilla Arroyo [1999:V] considera el soneto, junto con el dedicado al túmulo de Felipe II en Sevilla, «las joyas de este conjunto [de las poesías sueltas]». Emparejar las dos composiciones ha sido la querencia a lo largo de los siglos, por lo común con una jerarquía inapelable: el soneto a la defensa de Cádiz, siempre a la sombra del otro; si es preciso prescindir de uno de ellos, siempre es «Vimos en julio otra Semana Santa» el que se sacrifica. ¿Por ser peor poema? ¿Por desdecir, a diferencia del otro, de la idea que nos hemos formado de Cervantes? La edición de Sevilla Arroyo [1999:1179] lo imprime sin señalar la fuente, conservando en el enclítico de v. 10 la tilde («escurecióse») que la *Ortografía* de la RAE proscribe desde ese mismo año, y que adoptarán todavía algunos editores del siglo xxi, por si alguien a estas alturas dudaba de la perseverancia que señorea la tradición del poema.

Entre el desdén, el consenso y la matraca, el poema llega sin apenas fuelle al tercer milenio. En su edición cervantina del *Canto de Calíope y otros poemas*, Jenaro Talens [2001] recoge solo cuatro composiciones sueltas, ninguna de las cuales es «Vimos en julio otra Semana Santa». Excepcionalmente atento a su transmisión textual se muestra Solís de los Santos [2004:238], aunque no hasta el punto de dejar por ello de considerarlo «el primer soneto burlesco de Cervantes». ²³ En tal estado de postración encuentran al poema los sucesivos fastos cervantinos, pretexto para insuflar un adarme de espíritu a un cuerpo exánime y volver a abandonarlo enseguida a su suerte: sin editor, ni procedencia, ni el decoro material que se esperaría de quien edita al ingenio más universal de la

²³ Si bien se extralimita un tanto y yerra el cálculo al indicar de pasada en un trabajo que de hecho está dedicado al soneto «Voto a Dios...» que «tampoco han sido atendidas las copias localizadas del primer soneto burlesco de Cervantes, “Vimos en julio”», dando a entender que tales copias son solo cuatro: el ms. florentino y tres de la BNE, que cita por fuentes indirectas pero aduciendo las respectivas atribuciones (Solís de los Santos 2004:238 y n. 2).

literatura española, se reproduce en 2005 en Aneto Publicaciones de Zaragoza [2005:41]; ese mismo año, lo incluyen en sendas antologías de la poesía cervantina Caballero Bonald [2005:28, 296-297], que no precisa la fuente ni recela de la autoría, y Alberto Blecua [2005:14-15, 198], quien sigue a Florencio Sevilla en el texto. El propio Sevilla Arroyo [2006, 2011] es el coordinador de la parte literaria en la *Gran Enciclopedia Cervantina* en diez volúmenes, tres de cuyas veinticinco mil voces ('Becerra', 'Cádiz' y 'Duque de Medina Sidonia') están suscitadas por el soneto, que se transcribe en las dos primeras.²⁴ Olay Valdés [2013] no tiene en cuenta «Vimos en julio otra Semana Santa» en su análisis métrico de Cervantes.

Llegamos así a la antesala de los dos últimos centenarios cervantinos. En 2013, José Montero Reguera [2013] refunde en un proyecto editorial varios trabajos acerca de la poesía de Cervantes que ha ido publicando desde que en 1995 dio a las prensas el susodicho catálogo de la obra cervantina.²⁵ Es el bastidor de la edición que Montero firma con Fernando Romo Feito y la colaboración de Macarena Cuiñas Gómez en la Biblioteca Clásica de la RAE en 2016. No obstante, para la fijación textual del soneto los editores de la Biblioteca Clásica habrán de tener en cuenta, como se dijo al comienzo, el trabajo que Francesca De Santis da a conocer en 2015, cuando la impresión del volumen de la Real Academia Española debía de estar en fase muy avanzada. Son seis los manuscritos que De Santis coteja, todos ellos ya presentes en la edición de Cipriano de la Torre, de la que De Santis no parece haber tenido noticia. Desconoce así el *Cancionero de Fabio* de Rodríguez-Moñino. La mayoritaria atribución del poema a Góngora en las fuentes que ha consultado la desestima en apenas una frase, con el solo argumento de haber sido ya rechazada en el manuscrito Chacón (De Santis 2015:209). Docilidad notable en quien no se cohíbe, sin embargo, de recomponer a su arbitrio el texto. Resulta sintomático que el trabajo con mayor pretensión exhaustiva que se ha realizado acerca del soneto reverencie como un credo que «su paternidad cervantina está hoy en día aceptada universalmente» (De Santis 2015:209), no se pregunte por qué la mayor parte de los testimonios localizados apuntan a Góngora y admite la información que dispensa Juan Antonio Pellicer sin constarle su veracidad. Se da la circunstancia de que a uno de esos manuscritos que atribuyen a Góngora el poema, el cancionero de Sommaia, De Santis [2006] había dedicado su tesis doctoral, por lo

²⁴ 'Becerra', a cargo de Joaquín González Manzanares [2006:1220-1221]; 'Cádiz', por José Luis Gonzalo Sánchez-Molero [2006:1650-1655]; 'Duque de Medina Sidonia', por José Miguel Muñoz de la Nava Chacón [2011:7732-7734].

²⁵ Uno de esos trabajos es una ponencia colectiva presentada en el VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Oviedo, junio de 2012), que no vio la luz hasta un par de años después (Montero Reguera *et al.* 2014).

que no podía ignorar la proximidad cronológica entre la atribución y el detonador del soneto. Sea como fuere, la asunción del esforzado, pero insuficientemente informado criterio de Francesca De Santis por los editores de la Biblioteca Clásica en 2016 revalida la autoría cervantina en el siglo XXI, como la BAE la había legitimado en el siglo XIX y la edición de Schevill y Bonilla la avaló en el siglo XX. En el mismo año de 2016, Fernández García [2016: 248-249] publica el soneto en Penguin Clásicos, con remisión justamente a Schevill y Bonilla, y Sáez [2016] en la forma que se vio. Fernández de la Torre [2016: 12], con guiño a Avalle-Arce, lo respeta entre las nueve atribuciones poéticas cervantinas «que la crítica hoy da por seguras de Cervantes», y en consecuencia no lo examina con el resto de poemas sospechosos que se le imputan al autor –para mal del soneto, que se hubiera beneficiado de la lozanía de sus exégesis–.

Estudiosos posteriores (Botello 2017) podrán dar rienda suelta a la creatividad hermenéutica: la filiación cervantina del soneto no se halla en tela de juicio, sino que aparece lexicalizada hasta en los propios títulos de los trabajos; se podrán establecer parangones luso-españoles (Martín Cepeda 2018) sobre la base de una composición que no está en entredicho. En consonancia, la edición de los sonetos de Góngora por Matas Caballero [2019] no aborda el poema en sus mil cuatrocientas setenta páginas. La asignación indiscutida de «Vimos en julio otra Semana Santa» a Cervantes y su escaso aprecio corren parejas hasta hoy. En su valiosa monografía acerca de la obra poética de Cervantes, Montero Reguera [2021: 248] no comenta el soneto y solo le dedica unas líneas bibliográficas en un anexo cronológico; en su «Defensa e ilustración de la poesía de Cervantes» (Montero Reguera 2023: 326) ni lo defiende ni lo ilustra, y únicamente lo nombra de pasada. En la reciente antología poética cervantina a cargo de Lucía Megías [2024], no se recoge el soneto ni se hace alusión alguna a él.

CONSIDERACIONES PANGLOSIANAS

¿Damos pues crédito a Góngora (si es que en efecto negó que el poema fuera suyo como afirma Chacón), pero no se lo damos a Cervantes cuando en 1614 declara por boca propia ante el mismísimo Apolo que su pluma nunca voló por la región satírica, a la que se diría que pertenece nuestro soneto?²⁶ ¿Quién de

²⁶ «Nunca voló la pluma humilde mía / por la región satírica, bajeza / que a infames premios y desgracias guía. / Yo el soneto compuse que así empieza / por honra principal de mis escritos: / “¡Voto a Dios, que me espanta esta grandeza!”» (Cervantes, *Viaje del Parnaso...*, ed. Montero Reguera-Romo Feito, cap. 4, vv. 34-39). Sí admitimos, por el contrario, la veracidad del archifamoso pasaje para aceptar que «Voto a Dios...» sea obra suya. Nótese la diferencia de tesitura entre

los dos está escurriendo el bulto? ¿Cuál de los dos sobrepuja a cuál en socarronería? ¿O es que el poema no es de ninguno de los dos, sino de algún otro ingenio no tan célebre? El duque de Medina Sidonia y su morosa entrada en Cádiz hubieron de ser objeto de rechifla general; más de un vate afiló la pluma a costa suya, como si de un asunto de academia se tratase. ¿Funcionaría aquí el principio de que el autor menos conocido cuando se produce la asignación fuera el expropiado?

Tanto Cervantes como Góngora han alcanzado la sesentena cuando niegan a Cristo. La vida se toma de otro modo. Las circunstancias han cambiado. Todo el mundo ha podido ver cómo el de Medina, lejos de ser destituido tras el episodio de 1596, ha sido elevado a magistraturas aún más altas. Para cuando Góngora supervisa el manuscrito Chacón en la década de 1620, el duque ya no está entre los vivos. Góngora le ha compuesto a su muerte en 1615 un epicedio como de compromiso, la égloga piscatoria «Perdona al remo, Lícidas, perdona», alambicada e inconclusa. Chacón [1628:s.p.] advierte en los prolegómenos de su manuscrito que deja fuera todas las obras satíricas «que en materia graue, o ligera, con reboço o sin él, han ofendido a personas determinadas, o sean de poca o mucha calidad, por no renouar a la memoria de don Luis el justo sentimiento que él tenía de la publicidad con que han andado hasta ahora». Como para admitir, entonces, que el soneto al de Medina fuese suyo si lo era. Don Luis de Góngora es a la sazón un pretendiente en corte y el códice está dedicado a otro miembro de la casa de Guzmán, el omnímodo Olivares. Uno de los poemas mayores que contiene es el *Polifemo*, dirigido al vástagos de nuestro personaje.

Hoy estamos en condiciones de enjuiciar la gestión del VII duque de Medina Sidonia con más datos y menor pasión que los que en 1596 movieron a sus detractores y partidarios. Pero del trato que Góngora pudiera sostener con el gran Duque por aquellas fechas relativamente tempranas en la trayectoria del poeta –treinta y cinco años aún no cumplidos a la sazón– poco consta. Y no es suficiente como para saber si don Luis –que si estaba en Andalucía conoció como todo el mundo las correspondientes levas de tropas irregulares– pudo compartir la animosidad contra el rey de la taifa andaluza. Tampoco de Cervantes lo sabemos. La eficacia de la invectiva radicaba en cualquier caso en el anonimato, en ese hacerse eco impersonal del sentir común. Tirar la piedra y esconder la mano. Traicionamos su sentido genuino –y posiblemente la voluntad del autor– si le ponemos al soneto denominación de origen.

El cervantismo ha barrido para dentro. El peculio poético de Cervantes no es copioso; bienvenido sea cuanto pueda allegársele, pero sin prodigar un

un poema y otro. La sátira como premio infame y causa de desgracias: sabia actitud. Recuérdense las consideraciones de Anthony Close [1990] al respecto.

entusiasmo que hay que reservar para otros géneros cultivados por el autor del *Quijote*. Si el soneto «Vimos en julio otra Semana Santa» no se compadece con la elevación de los anteriores que se le asignan, si resulta insólito en su proceder hasta esa fecha, de cajón es justificarlo por una evolución de estilo: a la vejez –cuarenta y nueve años de edad, séptimo septenio, primer clímax–, viruelas satíricas. Prohijémoslo, y allá películas: lo de menos es si esa idiosincrasia guasona que trasluce el poema, si su gracia y agudeza coinciden con las acreditadas a cada paso por aquel que tiene de escribir la llave. Y lo de menos es que se estén achacando a un soldado con heridas de guerra unos versos donde la milicia no se vive desde dentro, sino que se contempla como podría verla desde su silla un prebendado: una procesión pseudolitúrgica donde la doliente e irreparable carne humana no es más que chusma y espectáculo. ¿Dónde la compasión cervantina en esos endecasílabos? Vimos en julio otra Semana Santa, como *vimo, señora Lopa, su epopeya*: todo visto desde seguro, todo pluma, desmadre y pretexto al alarde ingenioso, como lo es la guerra para Juanico en el soneto-epístola gongorino que envía a su tía desde la Mamora en 1614. Un sujeto lírico mirón –como el peregrino de las *Soledades* que encocoraba a Juan de Jáuregui– y que se sabe muy por encima del vulgo. Imaginemos por un momento que detrás esté alguien que nunca ha tenido que empuñar un arma para defender la patria con la vida y que sabe que nunca tendrá que hacerlo. ¿Podía quien –como Cervantes– era vulgo y soldadesca tratar a soldadesca y vulgo del modo en que se los trata en el poema? ¿Podía juzgar con la simpleza del profano la estrategia defensiva de ese consumado, infatigable y ubicuo gestor que fue don Alonso Pérez de Guzmán, el VII duque? ¿El soldado de Lepanto, Navarino, Túnez, la Goleta, el cautivo de Argel, el comisario de abastos de la Armada jugando del vocablo con la aniquilación de Cádiz y la flota? ¿Dónde estaba y qué hacía Miguel de Cervantes Saavedra en aquel verano de 1596?

Que a Miguel de Cervantes se le impute de manera acrítica la autoría de este soneto se explica, a nuestro juicio, por la misma razón por la que un retrato apócrifo del escritor preside el salón de actos de la Real Academia Española, la misma por la que a golpe de efeméride se revuelve un puñado de huesos en el convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid: las evidencias de la obra cervantina no bastan por colosales que sean; el mito se sustancia en la fábula. Por lo demás, que un poema que puede ser del hoy hosco Góngora –y que por suyo fue tenido, quizá mayoritariamente, en su tiempo, cuando filias y fobias eran otras– se siga considerando sin asomo de dudas obra del amable Cervantes en lugar de tratar de entenderlo en su anonimia constitutiva, confesar ignorancia y encarar los datos, dice no poco de la obstinada fragilidad de nuestras categorías.

BIBLIOGRAFÍA

- Advertencia preliminar al ms. Chacón (1628), mss. Res 45 BNE, s. p.
- [Aguilar], ed., Miguel de Cervantes, *Obras completas*, Santillana, Madrid, 2003, 2 vols.
- [Aneto Publicaciones], ed., Miguel de Cervantes, *Poesías sueltas. Viaje del Parnaso*, Aneto Publicaciones, Zaragoza, 2005.
- [ARIBAU, Buenaventura Carlos], ed., Miguel de Cervantes, *Obras*, Rivadeneyra, Madrid, 1846, 1860⁴.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra...* [Tomo V], Instituto Editorial Reus, Madrid, 1953.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Atribuciones y supercherías», en *Suma cervantina*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce y E.C. Riley, Tamesis Books Limited, Londres, 1973, pp. 399-408.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Enciclopedia cervantina*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista y E.C. RILEY, edd., *Suma cervantina*, Tamesis Books Limited, Londres, 1973.
- BLANCO-BELMONTE, M[arcos] R[afael], ed., *Las mejores poesías de Cervantes*, Sáenz de Jubera Hermanos, Madrid, 1916.
- BLECUA, Alberto, ed., Miguel de Cervantes, *Poesía*, con notas de Antonio Pérez Lasheras, Olifante, Zaragoza, 2005.
- BÖHL DE FABER, Juan Nicolás, ed., *Floresta de rimas antiguas castellanas*, Perthes y Besser, Hamburgo, 1821, 1823, 1825, 3 vols.
- BÖHL DE FABER, Juan Nicolás, Manda testamentaria (1836), Arch. BN 0013/011 Biblioteca Nacional de España, f. 210r.
- BOTELLO, Jesús, «Religión, parodia e historicidad: una nueva interpretación de “A la entrada del Duque de Medina en Cádiz” de Miguel de Cervantes», *Bulletin of Hispanic Studies*, 94, 1 (2017), pp. 35-49, en línea, <https://doi.org/10.3828/bhs.2017.3>.
- BOWLE, John, ed., Miguel de Cervantes, *Historia del famoso caballero, don Quixote de la Mancha, Segunda Parte, Tercero Tomo*, Eduardo Easton, Salisbury, 1781.
- BUCHANAN, Milton A., ed., *Spanish Poetry of the Golden Age*, The University of Toronto Press, Toronto, 1947².
- BUSTOS RODRÍGUEZ, Manuel, «El asalto de 1596 en el debate teológico-religioso de la época», en *El asalto anglo-holandés a Cádiz en 1596 y su contexto internacional*, dir. Manuel Bustos Rodríguez, Universidad de Cádiz-Ayuntamiento de Cádiz, Cádiz, 1997, pp. 125-148.
- CABALLERO BONALD, José Manuel, ed., Miguel de Cervantes, *Poesía*, Seix Barral, Barcelona, 2005.
- CACHO, M.^a Teresa, *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia (descripción e inventario)*, vol. I, Alinea Editrice, Florencia, 2001.
- CARREIRA, Antonio, ed., Luis de Góngora, *Obras completas, I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2000.

- CASTRO, Adolfo de, *Historia de Cádiz y su provincia desde los remotos tiempos hasta 1814*, Imprenta de la Revista Médica, Cádiz, 1858.
- CASTRO, Adolfo de, ed., *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, M. Rivadeneyra, Madrid, 1854-1857, 2 vols.
- CHACÓN PONCE DE LEÓN, Antonio, ed. [1628]: véase Advertencia preliminar al ms. Chacón.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, ed., Luis de Góngora, *Sonetos completos*, Castalia, Madrid, 1969.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, ed., Luis de Góngora, *Sonetos*, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1981.
- [Cisne], ed., Miguel de Cervantes, *Poesías escogidas*, Editorial Cisne, Barcelona, 1941.
- CLEMENCÍN, Diego, pról., Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha...*, Cuarta edición corregida por la Real Academia Española, Parte Primera, Tomo I..., Imprenta Real, Madrid, 1819.
- CLEMENCÍN, Diego, coment., Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha...*, Aguado Impresor, Madrid, 1833.
- [Colección Universal], ed., *Viaje del Parnaso, Poesías sueltas, La tía fingida, etc.*, Talleres Calpe, Madrid, 1922.
- CLOSE, Anthony, «Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2 (1990), pp. 493-511, en línea, <https://doi.org/10.24201/nrfh.v38i2.802>.
- CUEVAS CERVERA, Francisco, «Escribir la biografía de Cervantes como empresa dieciochesca: reescritura y proyección de la *Vida de Cervantes* de Juan Antonio Pellicer (1778-1797)», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 26 (2016), pp. 179-230, en línea, <https://reunido.uniovi.es/index.php/CESXVIII/article/view/12328/11316>.
- «De qué sirbe la gala y jentileza» (soneto), ms. RM 688º Real Academia Española, f. 275.
- DE SANTIS, Francesca, «Il manoscritto magliabechiano VII-353. Edizione dei testi e studio», Università degli Studi di Pisa, Pisa, 2006, en línea, <https://tesidottorato.depositolegale.it/handle/20.500.14242/144151>.
- DE SANTIS, Francesca, «El soneto de Cervantes al saco de Cádiz: “Vimos en julio otra Semana Santa”: edición crítica y notas filológicas», *Cervantes*, XXXV, 1 (2015), pp. 203-223, en línea, <https://doi.org/10.3138/Cervantes.35.1.203>.
- [Ediciones Artesanas], ed., Miguel de Cervantes, *Poemas*, Ediciones Artesanas, Cuenca, 1997.
- EISENBERG, Daniel, «Repaso crítico de las atribuciones cervantinas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2 (1990), pp. 477-492, en línea, <https://doi.org/10.24201/nrfh.v38i2.801>.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra...*, Real Academia Española, Madrid, 1819.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín, *Vida de Cervantes...*, en Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha...*, Ramón Fernández, Barcelona, 1839.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín, *Vida de Cervantes...*, en Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha...*, Baudry, París, 1840 (reimp.: 1841, 1845, 1850, 1855, 1861, 1867).

- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Atlas, Madrid, 1943.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. José Lara Garrido, Universidad de Málaga, Málaga, 2005.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra...*, Órbigo, A Coruña, 2010.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. Pedro Gómez Carrizo, Desván de Hanta, Madrid, 2016.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, en Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...*, Órbigo, A Coruña, 2023.
- FERNÁNDEZ DE LA TORRE, José Luis, «Miguel de Cervantes. Composiciones atribuidas y otras supercherías», *Voz y Letra*, XXVII, 2 (2016), pp. 3-25.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Laura, ed., Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso y otras poesías*, Penguin Clásicos, Barcelona, 2016.
- FITZMAURICE-KELLY, James, *The Life of Miguel de Cervantes Saavedra. A Biographical, Literary and Historical Study, with a Tentative Bibliography from 1585 to 1892 and Annotated Appendix on the Canto de Calíope*, Chapman and Hall, Ld., Londres, 1892.
- FLORIT, Eugenio, «Algunos comentarios sobre la poesía de Cervantes», *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV, 1-2 (enero-abril 1968), pp. 262-275.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, «Note sur trois manuscrits des œuvres poétiques de Gongora», *Revue Hispanique*, VII, 23-24 (1900), pp. 454-504.
- [FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond], ed., Luis de Góngora, *Obras poéticas*, 3 vols., The Hispanic Society of America, Nueva York, 1921.
- GALLARDO, Bartolomé José, «Índice de manuscritos de la Biblioteca Nacional», en BJG, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos...*, anexo al t. II, Rivedeneira, Madrid, 1866.
- GAOS, Vicente, *Claves de literatura española*, vol. I, Guadarrama, Madrid, 1971.
- GAOS, Vicente, *Cervantes. Novelista, dramaturgo, poeta*, Planeta, Barcelona, 1979.
- GAOS, Vicente, ed., Miguel de Cervantes, *Poesías completas*, II, Clásicos Castalia, Madrid, 1981.
- GARCÍA DE ARRIETA, Agustín, ed., Miguel de Cervantes, *Obras escogidas...*, Librería Hispano-Francesa de Bossange Padre, París, 1826.
- GONZÁLEZ MANZANARES, Joaquín, «Becerra», en *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. II, dir. Carlos Alvar, coord. Alfredo Alvar Ezquerra y Florencio Sevilla Arroyo, Castalia, Madrid, 2006, pp. 1220-1221.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis, «Cádiz», en *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. II, dir. Carlos Alvar, coord. Alfredo Alvar Ezquerra y Florencio Sevilla Arroyo, Castalia, Madrid, 2006, pp. 1650-1655.
- Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. II, dir. Carlos Alvar, coord. Alfredo Alvar Ezquerra y Florencio Sevilla Arroyo, Castalia, Madrid, 2006.
- Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. VIII, dir. Carlos Alvar, coord. Alfredo Alvar Ezquerra y Florencio Sevilla Arroyo, Castalia, Madrid, 2011.
- HALEY, George, ed., *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1977.

- HENS PÉREZ, L.E., «Aspectos a revisar en la poesía de Cervantes: las poesías sueltas», en VV.AA., *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre, 1990)*, Anthropos-Ministerio de Asuntos Exteriores, Barcelona-Madrid, 1993, pp. 601-608.
- HERRERA, Antonio de, *Tercera parte de la Historia general del mundo...*, Alonso Martín de Balboa, Madrid, 1612.
- HERRERA VÁZQUEZ, Manuel, «De copias y copistas (I): la formación del manuscrito magliabechiano VII, 353 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 7-11 de junio de 2008)*, t. III, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2011, pp. 598-609, en línea, <http://hdl.handle.net/10347/10754>.
- IDELER, Luis, *Notas al Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha...*, Enrique Frölich, Berlín, 1804.
- LEWIS DE GALANES, Adriana, ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *Poesía*, Ebro, Zaragoza, 1972.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, ed., Miguel de Cervantes, *Poesía*, Sial Pigmalión, Madrid, 2024.
- MAÍNEZ FERNÁNDEZ, Ramón León, *Vida Miguel de Cervantes Saavedra*, en Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...*, t. I, La Mercantil, Cádiz, 1877.
- MARTÍN CEPEDA, Patricia, «La circulación de estereotipos nacionales a finales del siglo XVI: José Teixeira y Miguel de Cervantes frente al saqueo de Cádiz de 1596», en *Cervantes y Portugal. Historia, Arte y Literatura*, ed. Aurelio Vargas Díaz-Toledo y José Manuel Lucía Megías, Estratégias Criativas, [Oporto], 2018, pp. 53-70.
- MARTÍN DE LA CÁMARA, Eduardo, ed., Miguel de Cervantes, *Poesías... La más completa colección hasta el día*, Rivadeneyra, Madrid, s. a.
- MASSON, José René, ed., Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha...*, Bossange y Masson-Leblanc, París-Londres, 1814.
- MATA INDURÁIN, Carlos, «El soneto de Cervantes “A la entrada del duque de Medina en Cádiz”. Análisis y anotación filológica», en *Cervantes y Andalucía: biografía, escritura y recepción: actas del Coloquio Internacional, Estepa, diciembre de 1998*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Ayuntamiento de Estepa, 1998, pp. 143-163.
- MATAS CABALLERO, Juan, ed., Luis de Góngora, *Sonetos*, Cátedra, Madrid, 2019.
- MAYANS I SISCAR, Gregorio, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, J. y R. Tonson, Londres, 1737.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Cervantes considerado como poeta (conclusión)», *Miscelánea Científica y Literaria (Revista Quincenal)*, 2, 9 (1 de mayo de 1874), pp. 104-107.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, e Isabel Millé y Giménez, edd., Luis de Góngora, *Obras completas*, ed., Aguilar, Madrid, [1932].
- MONTERO REGUERA, José, «La obra literaria de Miguel de Cervantes (ensayo de un catálogo)», en VV. AA., *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 1995, pp. 43-74.

- MONTERO REGUERA, José, «La poesía. Hacia una nueva edición», en *Los textos de Cervantes*, ed. Daniel Fernández Rodríguez, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Madrid, 2013, pp. 119-162.
- MONTERO REGUERA, José, *Miguel de Cervantes. El poeta que fue novelista*, Pigmalión, Madrid, 2021.
- MONTERO REGUERA, José, «Defensa e ilustración de la poesía de Cervantes», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCIX, 2 (2023), pp. 313-340, en línea, <https://doi.org/10.5542/bbmp.934>.
- MONTERO REGUERA, José, Fernando Romo Feito, Macarena Cuiñas Gómez, Cristina Collazo Gómez, y Alexia Dotras Bravo, «La edición de la poesía de Miguel de Cervantes», en *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Oviedo, 11-15 de junio, 2012)*, coord. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Madrid, 2014, pp. 124-138.
- MONTERO REGUERA, José, y Fernando Romo Feito, edd., Macarena Cuiñas Gómez, colab., *Miguel de Cervantes, Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, Real Academia Española, Madrid, 2016.
- MOR DE FUENTES, José, *Elogio de Miguel de Cervantes Saavedra...*, Viuda e Hijos de Gorchs, Barcelona, 1835.
- MORÁN, Jerónimo, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Imprenta Nacional, Madrid, 1863.
- MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, José Miguel, «Duque de Medina Sidonia», en *Gran Encyclopedie Cervantina*, vol. VIII, dir. Carlos Alvar, coord. Alfredo Alvar Ezquerro y Florencio Sevilla Arroyo, Castalia, Madrid, 2011, 7732-7734.
- OLAY VALDÉS, Rodrigo, «Reconsideración de la poesía cervantina: los defectos métricos y estilísticos de Cervantes», *Anales Cervantinos*, XLV (2013), pp. 293-324, en línea, <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2013.012>.
- OLIVER, Miguel S[antos], *Vida y semblanza de Cervantes*, en Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...*, t. I, ed. Francisco Rodríguez Marín, Montaner y Simón, Barcelona, 1930.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...*, Imprenta Real, Madrid, 1677.
- PELICER Y SAFORCADA, Juan Antonio, *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles... preceden varias noticias literarias para las vidas de otros escritores españoles*, Antonio de Sancha, Madrid, 1778.
- PELICER [Y SAFORCADA], Juan Antonio, ed., *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha... Nueva edición... y con la vida del autor nuevamente aumentada... por D. Juan Antonio Peller... Parte Primera, Tomo I*, Gabriel de Sancha, Madrid, 1797.
- PELICER [Y SAFORCADA], Juan Antonio, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Gabriel de Sancha, Madrid, 1800.
- PONCE CORDONES, Francisco, «El ataque a Cádiz en 1596 según el diario del *Mary Rose*», en *El asalto anglo-holandés a Cádiz en 1596 y su contexto internacional*, dir. Manuel Bustos Rodríguez, Universidad de Cádiz/Ayuntamiento de Cádiz, Cádiz, 1997, pp. 33-55.

- RENNERT, Hugo A., «Two Spanish Manuscript Cancioneros», *Modern Language Notes*, X, 7 (1895), pp. 195-196, en línea, <https://www.jstor.org/stable/2919145>.
- RÍOS, Vicente de los, «Pruebas y documentos que justifican la *Vida de Cervantes*», en Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha...*, Nueva Edición Corregida..., Parte Primera, Tomo I..., Joaquín Ibarra, Madrid, 1780, pp. CLXV-CC.
- RÍOS, Vicente de los, «Pruebas y documentos que justifican la *Vida de Cervantes*», en Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha...*, Nueva Edición Corregida..., Parte Primera, Tomo I..., Joaquín Ibarra, Madrid, 1782, pp. CCLVII-CCCXXXVIII.
- RÍOS, Vicente de los, «Pruebas y documentos que justifican la *Vida de Cervantes*», en Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha...*, Tercera Edición Corregida..., Parte Primera, Tomo I..., Joaquín Ibarra, Madrid, 1787, CCLXI-CCCXLIII.
- RIUS, Leopoldo, *Biblioteca crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, Librería de M. Murillo, Madrid, 1895.
- RIUS, Leopoldo, *Catálogo de la biblioteca cervántica*, López Robert, Barcelona, 1888.
- RIVERS, Elias L., «*Viaje del Parnaso* y poesías sueltas», en *Suma cervantina*, eds. Juan Bautista Avalle-Arce y E.C. Riley, Tamesis Books Limited, Londres, 1973, pp. 119-146.
- RIVERS, Elias L., ed., Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso. Poesías variás*, España-Calpe, Madrid, 1991.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, «El doctor Francisco de Garay (Tres manuscritos de sus poesías)», *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1965), pp. 373-384.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, «El cancionero manuscrito de Fabio (Poesías de los Siglos de Oro)», *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, VI (1966-1967), pp. 81-134, en línea, <https://doi.org/10.19130/iifl.adel.6.0.1966.209>.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, y María BREY MARIÑO, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, vol. II, The Hispanic Society of America, Nueva York, 1965.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, y María BREY MARIÑO, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, vol. III, The Hispanic Society of America, Nueva York, 1966.
- ROJAS, Ricardo, ed., *Poesías de Cervantes*, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, 1916.
- ROSELL, Cayetano, ed., Miguel de Cervantes, *Obras completas. Tomo VIII. Las cinco últimas Novelas ejemplares. Viaje del Parnaso. Poesías sueltas*, Manuel Rivadeneyra, Madrid, 1864.
- RUÍZ PÉREZ, Pedro, «Contexto crítico de la poesía cervantina», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, XVII, 1 (Spring 1997), pp. 62-86.
- SÁEZ, Adrián J., ed., Miguel de Cervantes, *Poesías*, Cátedra, Madrid, 2016, 2024⁴.
- SÁNCHEZ, Alberto, «Estado actual de los estudios biográficos», en *Suma cervantina*, eds. Juan Bautista Avalle-Arce y E.C. Riley, Tamesis Books Limited, Londres, 1973, pp. 3-24.
- SCHEVILL, Rodolfo y Adolfo BONILLA, edd., Miguel de Cervantes, *Obras completas: Comedias y entremeses, tomo VI (introducción). Poesías sueltas*, Gráficas Reunidas, Madrid, 1922.

- SEVILLA ARROYO, Florencio, ed., Miguel de Cervantes, *Obras completas*, Editorial Castalia, Madrid, 1999.
- SEVILLA ARROYO, Florencio, coord. [2006]: véase *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. II.
- SEVILLA ARROYO, Florencio, coord. [2011]: véase *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. VIII.
- SOLÍS DE LOS SANTOS, José, «Una edición crítica del soneto “Voto a Dios” de Cervantes», *Philología Hispalensis*, 18-2 (2004), pp. 237-261, en línea, <http://dx.doi.org/10.12795/PH.2004.v18.i02.15>.
- TALENS, Jenaro, ed., Miguel de Cervantes, *Canto de Calíope y otros poemas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- UNAMUNO, Miguel de, *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos...*, Editorial Excelsior, París, 1925.
- VALBUENA PRAT, Ángel, ed., Miguel de Cervantes, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1943.
- VILLAR MILLARES, Ernesto, *Cervantes, altísimo poeta. Estudio literario*, Antonio Reus, Alicante, 1905.
- «Vimos en julio una Semana Santa» (soneto), mss. 861 Biblioteca Nacional de España, p. 626.
- «Vimos en julio una Semana Santa» (soneto), mss. 3796 Biblioteca Nacional de España, f. 194v.
- «Vimos en julio una Semana Santa» (soneto), mss. 3906 Biblioteca Nacional de España, f. 56r.
- «Vimos en julio otra Semana Santa» (soneto), mss. 4117 Biblioteca Nacional de España, f. 56r.
- «Vimos en julio otra Semana Santa» (soneto), mss. Res 45bis Biblioteca Nacional de España (1628), s. p.
- «Vimos en julio otra Semana Santa» (soneto), ms. CXLII Hispanic Society of America, p. 1.
- «Vimos en julio otra Semana Santa» (soneto), ms. CXLIV Hispanic Society of America, f. 259v.
- «Vimos en julio una Semana Santa» (soneto), ms. Magliabechiano VII, 353 Biblioteca Nacional Central de Florencia, f. 1r.
- «Vimos en julio otra Semana Santa» (soneto), ms. RM 688o Real Academia Española, f. 275v.
- VRANICH, Stanko B., «Vimos en julio otra semana santa», en SBV, *Ensayos sevillanos del siglo de oro*, Albatros Hispanófila, Valencia, 1981, pp. 83-93.

DE PUTAS, CLÁSICOS Y BURLAS: EL «ARTE DE PUTEAR», DE NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN

Jesús Pérez Magallón

McGill University, Professor Emeritus

Entre 1770 y 1773, según Deacon [1977:144], Moratín está escribiendo y termina el *Arte de putear*; para Colón y Garrote [1995:13-16], es en 1772 cuando termina el manuscrito que se encontrará en el índice de la Inquisición ya en 1777 (Deacon 2018:180). García Reidy [2019:171], sin embargo, sacó a la luz «el resumen del expediente del proceso que la Inquisición de Madrid llevó a cabo en la primavera y verano de 1776», precisando algo más el comienzo del proceso. Entre los manuscritos que Nicolás le envía a Cadalso en 1775, como este le confiesa a su amigo Cáseda, más de 4.000 versos que acabarían siendo propiedad de Foulché-Delbosc, figura muy plausiblemente una copia completa del *Arte de putear*. Parece más que evidente, o al menos altamente probable, que Nicolás le enseñara el poema a Cadalso y luego le enviara una copia a petición del amigo instalado en Salamanca; también lo es suponer que compartiría ese texto con Iriarte y algunos miembros de la tertulia. Ruiz Pérez [1996:176] supone que ese fue su ámbito de circulación y Alatorre [1998:485] cree que tuvo muy pocos lectores. Deacon [2018], sin embargo, demostró que el manuscrito se movió por otras esferas, mayormente de oficiales y secretarios, pero también de aristócratas y nobles; García Reidy [2019:179] ha establecido que es «entre esta clase media funcionaria, inserta en las estructuras cortesano-aristocráticas del poder y aficionada a la poesía» por donde circula el poema de Moratín; asimismo, ha demostrado que la circulación manuscrita se prolonga antes y después de la guerra de Independencia. El interés libertino por la materia prostibularia y erótica se movía por esos ámbitos. En la reclamación que Nicolás presenta para que se acelere el proceso de admisión al Colegio de Abogados de Madrid, parece evidente que en 1773 ya había rumores sobre ser él el autor de un poema que podía afectar su buen nombre y fama –o quizás de frecuentar los ambientes burdelescos–, lo que nos lleva directamente al *Arte de putear*. Algunas alusiones –la presencia de los bailes de máscaras, que se suspendieron en 1773 con la caída de Aranda; la alusión a payas y usías que podría remitir al sainete de ese nombre que Ramón de la Cruz hizo representar en 1772– parecen situar el texto en los muy primeros años de la década de 1770. Las referencias a la tertulia de la Fonda de San Sebastián que

aceptan las contradictorias dataciones de Leandro caen por su propio pie, pues sabemos que esa tertulia estaba bien activa durante el gobierno de Aranda.

La vida del poema, suponemos, transcurre por diversos y numerosos manuscritos que se movieron con prudencia y cierta reserva en vida de Moratín e incluso después de su muerte. El más antiguo que se conserva es el que custodia la Real Academia Española, RM-7184 (F), fechado el 7 de octubre de 1804. Ofrece además variantes de muchísimo interés el manuscrito Add. 7183 que conserva la Universidad de Cambridge (C), así como el fragmento del canto I que guarda la Biblioteca de la Universidad de Utrecht, Spaan-Port Inst. Hs. 11, map. 11.2 (U). Asimismo, el *Arte de putear* ha tenido una vida no muy temprana en letras de imprenta; así, la primera impresión aparece en *Álbum de Venus. Seguido del Arte de Putear de Moratín* (BNE), sin fecha de edición, aunque con seguridad de la primera mitad del siglo XIX, y, casi al final del siglo, el *Arte de las putas. Poema* (M), de 1898, en edición atribuida a Emilio Cotarelo y Mori. Ya en el siglo XX y XXI ha tenido numerosas reencarnaciones, de las que merecen mencionarse la de Manuel Fernández Nieto, en 1977, Madrid, Siro, así como el texto editado por Isabel Colón Calderón y Gaspar Garrote Bernal, Archidona (Málaga), Ediciones Aljibe, 1995. Además de la bien pensada reseña de Alatorre [1998] y el enriquecedor artículo de Piquero Rodríguez [2016], hay que señalar el enjundioso y magnífico trabajo de García Reidy [2019], quien ha establecido un *stemma* en el que aparecen un arquetipo del que derivarían F y M –los textos base para cualquier edición de cierto rigor–, y dos subarquetipos, β y γ , del primero de los cuales al parecer procedería U, y del segundo C y BNE. A pesar de Piquero Rodríguez y García Reidy, no se ha establecido sin margen de duda que las modificaciones del arquetipo fueran obra de Nicolás ni de ninguna persona que se creyera investida de mayor y mejor autoridad que cualquier otro corrector. Ello deja un margen de autonomía para tratar de reconstruir el arquetipo a partir de las mejores lecturas y más convincentes opciones estéticas y semánticas.

Nos ofrece Moratín en el *Arte de putear* un poema didáctico serio a lo burlesco –la otra cara de *La Diana*, que él mismo publica en 1765, pues «es una *Diana* a lo erótico y la caza es bien diferente» (Gies 1980:321)– o, según Piquero, «un texto erótico-burlesco, disfrazado bajo la máscara de tratado didáctico-moral» [2016:280], a imitación del *Ars amatoria* de Ovidio, modelo de referencia como bien señaló Helman [1955:221] y demostraron Cristóbal [1986] y Herreros Tabernero [1998]. Alzó su voz discrepante Fernández Nieto [1977] para sugerir que el verdadero referente era Juvenal y su sátira VI, crítica extensa y puntiaguda de las mujeres, pero su opinión ha quedado aislada pues la preeminencia de Ovidio es enfatizada por Moratín mismo y las alusiones e imitaciones de otros clásicos se encuentran por todas partes. No coinci-

dimos con Cristóbal [1986:76] cuando afirma que la apropiación moratiniana no comparte los rasgos de «la tendencia de la poesía barroca hacia lo burlesco, lo satírico y populachero», porque sí lo hace, aunque lo que más bien añade es un nuevo registro a la poesía ilustrada. De nuevo la recuperación del legado de la Antigüedad latina está en la base de su inspiración y producción poética. Recuperación quiere decir en este caso apropiación y producción transformativa del modelo de referencia, al que el propio Nicolás alude al mencionar el nombre de Ovidio en el epígrafe suprimido de su texto, pero también al cerrar el poema, siguiendo el ovidiano *Naso magister erat* con su «el dulce Moratín fue mi maestro». Interés por lo erótico que comparte, en el pasado con el arci-preste de Hita, Fernando de Rojas, Francisco Delicado o Aretino; y más cerca con Samaniego en *El jardín de Venus*, o el poema «Perico y Juana» de Tomás de Iriarte, además de las lecturas francesas.

El objetivo de su poema está claro en la invocación inicial que hace a la diosa Venus –y que seguirá con otra invocación a su amada y constante (e ingrata) Dorisa–, es decir, enseñar «tan gran ciencia como es la putería» (Moratín, *Arte de putear*, ed. Pérez Magallón, canto 1, v. 10), además de ofrecer lecciones muy galanas «a las famosas cortesanas» (Moratín, *Arte de putear*, canto 1, v. 16); en otras palabras, «participa de lleno en su formalización de las intenciones que rigen un arte utilitario y moral, dirigido al mejoramiento del individuo y la sociedad» (Ruiz Pérez 1996:177). Pero más allá de esas primeras afirmaciones, son numerosos comentarios los que tratan de exponer cuáles son los muy variados objetivos de este poema, que quiere, burlescamente, enseñar cómo moverse en el mundo de la prostitución madrileña. Y, como muy bien señaló Deacon [1977:289], si el *Ars amatoria* de Ovidio se elabora a partir de la convicción fuerte de la existencia del amor, el *Arte de putear* arranca del papel central y vital del deseo erótico, de la pulsión sexual, de la pasión loca del varón, que no busca satisfacción en el matrimonio sino, más bien, en el sexo mercenario, en la explotación económica y política del cuerpo de la mujer. De ese modo, mientras que el poema ovidiano complace la moralidad pública de la época, no sucede así con el poema moratiniano, pues la propuesta ideológica de su sistema moral choque con los valores hegemónicos de la España de su tiempo y se dirige a una minoría culta y sin prejuicios religiosos o morales. Y en esa lógica el canto 1 «forms an apology for the behaviour recommended in Cantos 2-4» (Deacon 1977:290). Porque Moratín aparece en el *Arte de putear* como un firme defensor de la moral secular y la nueva ética que se expande por algunos países de Europa, es decir, se incorpora al movimiento secularizador asociado a la Ilustración y que en la Monarquía hispánica arranca con el movimiento de los novatores desde la segunda mitad del siglo XVII (ver Sánchez-Blanco 1999:13-60; Pérez Magallón 2002). La posi-

ción de Moratín en este poema revela su imbricación y parentesco ideológico y estético con el libertinismo, que en cierto sentido conduce los planteamientos sensistas y científicos del materialismo y el empirismo (Deacon 1977:291) hacia una exaltación de las sensaciones no limitada por la religión y, por tanto, de los placeres del individuo. En consecuencia, la moral de raíz cristiana se ve sustituida o desplazada paulatinamente en ciertos círculos por una moral laica y liberal a la que se apunta Nicolás. Otro enfoque ofreció en su tesis Deanda Camacho [2010:129], sobre la obscenidad indiscreta trasatlántica, al escribir que esta obra «no solo re-produce el censo prostibulario, la pornotopía y la pornología de la *Carajicomedia*, sino que transforma a la mujer-vagina de ser un objeto que da miedo a ser un objeto que da asco». Para esos conceptos, sin embargo, es forzoso acudir a su texto.

Como hemos dicho, el canto 1, que es el más extenso de los cuatro, muestra al menos dos invocaciones fuertes: la primera a Venus y la segunda a Dorisa. A Venus se la invoca porque, como hace Ovidio en el libro 1 del *Ars amatoria*, es la diosa del amor, de sus «deleites y contentos» (canto 1, v. 2), por lo que su aliento le parece al yo poético crucial para que sepan sus lectores «que enseña la voz mía / tan gran ciencia como es la putería» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 1, vv. 9-10), donde introduce la palabra clave para su poema, la *putería*. *Autoridades* ofrece tres acepciones: 'El ejercicio y vida de las mujeres perdidas', 'Los ademanes de gracejo y embuste que usan algunas mujeres' o 'La casa pública donde están las mujeres prostitutas'. Y podríamos precisar que el arte que estamos leyendo se enfoca en *el ejercicio y vida de las mujeres perdidas*, porque la voz *perdida* o *perdido* se presenta como otra palabra clave: 'que se entrega libremente a los vicios' (*Aut.*). De ahí que la invocación a Dorisa –imagen sincrética y ficticia que alude a la persona física del poeta–, modelo, dice el yo poético, de «mi amor constante» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 1, v. 11), para que escuche en versos atrevidos «cómo instruyo a los jóvenes perdidos» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 1, v. 14). De ese modo, ambas invocaciones permiten precisar el objetivo central del texto: arte o ciencia de la putería para (re)presentar el mundo y mecanismos de las mujeres perdidas a la vez que aleccionar y orientar a los jóvenes también perdidos para que se muevan en él. Más adelante aparecen otras figuras como la Fortuna, la Musa, algún ser anónimo descrito en una perifrasis, y, al final, el destinatario del texto a quien se dirige como «¡oh majo!». Y a este *majo* le habla ya en el verso 158, como «cualquiera que el perderte abona» –joven perdido, entregado al sexo– para exigirle que no viole el sagrado tálamo de la familia noble empujando a la mujer al adulterio, dando por supuesto, desde su óptica machista, que la mujer no tiene ni voz ni voto en su sexualidad. Es más, como afirma Deanda Camacho [2020:147], el poema privilegia «la voracidad

sexual de las mujeres» para justificar todas las manipulaciones y abusos masculinos. Y es en relación a ese *majo* cómo se recorta el yo hablante, pidiéndole que vuelva a su verso «el lujurioso oído» (Moratín, *Arte de putear*, canto 1, v. 161), ya que es en su arte donde «se encuentra el lupanar inmundo / que por escrito a tu lascivia fundo» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 1, vv. 162-163). La figura del *majo* irá cobrando diferentes perfiles. Sin embargo, al comienzo del canto 2 se dirige al *majo rico* a quien le sobran los doblones –retomando también aquí a Ovidio y su *Ars amatoria*–, y en ese caso «se alzarán para ti todas las faldas / de cualquier hembra» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 2, vv. 6-7), por lo que «Inútil es con eso / para ti mi lección» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 2, vv. 7-8), de modo que ese sector de la población masculina se elimina como posible destinatario del poema. Establece así una contradicción insuperable entre esa afirmación y el hecho de que sus lectores reales solo pueden ser varones con recursos. Y todavía más explícito es el yo poético al afirmar que «solo trato / con quien por pobre dice que pleitea / y pretende comer bueno y barato» (Moratín, *Arte de putear*, canto 2, vv. 8-9), es decir, su público –en el canto 2– está reducido a los *majos pobres*.

A lo largo del poema, pues, el yo poético se va construyendo como un maestro que, armado de un aparato ideológico no muy extenso pero sí firme y consistente, asume la responsabilidad intelectual y educativa del discurso que articula y dirige a un público –representado por ese *majo* o *diestro putañero*– que querrá seguir las lecciones del yo poético. Así, este impone un criterio de autoridad que es la propia experiencia y el saber del pasado. Como dice Ruiz Pérez [1996:179], la implicación del autor desplaza el poema «hacia los territorios de la vivencia personal, de la moral no impuesta y posiblemente no compatible, que son los territorios del placer». Es un maestro que recoge la experiencia de la historia, pero que, sin embargo, en su conciencia pedagógica –o en su ironía autorial– espera que «la obscena maldad ninguno aprenda» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 1, v. 29), del mismo modo que formula con firmeza que no va contra «el amor puro y constante» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 1, v. 43) ni, por lo tanto, contra el matrimonio y sus ataduras. Quienes optan por el amor –humano o místico– y el matrimonio, pues, quedan al margen de este arte y estas lecciones. No obstante, un breve excursus aborda los problemas del matrimonio, primero para contraerlo –falta de recursos económicos, del permiso paterno necesario– y, segundo, para soportar todos los rigores de la convivencia. Y ese contexto hace posible adoptar una posición firme y progresista a favor del divorcio –como hará Cabarrús más adelante–, es decir, la anulación del contrato por violación de las condiciones de su firma. Y si existiera el divorcio, ninguna función tendría entonces el yo poético pues el puterío habría perdido su razón de ser. Porque, más allá de los sermones que

fulminan anatemas –donde inscribe su potente anticlericalismo, que es un rasgo marcante del texto en su totalidad–, en último término la naturaleza se impone e «inevitable / es de amor apagar la ardiente llama» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 1, vv. 101-102), donde *amor* ya no es el afecto que sirve de base al matrimonio sino la metáfora más socorrida para aludir al sexo, sea la fornicación, la masturbación o la simple eyaculación.

Rasgo crucial del poema es la distanciación entre el yo poético y la práctica putañil que caracteriza a ese majo –majo pobre– destinatario de la lección o texto. El yo poético insiste claramente al afirmar: «vuelve a mi verso el lujurioso oído, / que en él se encuentra el lupanar inmundo / que por escrito a tu lascivia fundo. / Y no pienses que invento estas maldades: / de ti son aprendidas. No que lo hagas / te mando, sino escribo lo que haces» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 1, vv. 162-167). Ese yo poético no es un putañero, sino que solo dibuja, representa, refleja lo que ve hacer a quienes sí lo son. Pero, en un giro de tuerca burlesco, no deja de implicarse en la acción y acaba mostrando los bajos de su personalidad. Porque el yo poético puede no sentirse un putañero, pero sí demuestra ser cliente habitual de los círculos prostibularios. Puesto que el objetivo central del canto 4 será que el diestro putañero engañe «a la puta y alcahueta» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 4, v. 14), programa que le permite hacer calas en el tema de los cabrones –recuérdese la «Carta de un cornudo a otro, intitulada “El siglo del cuerno”», de Quevedo–, en el de cómo agenciárselas con las lugareñas que llegan a la ciudad –las payas de Ramón de la Cruz enfrentadas a las urbanitas usías–, y en el papel de algaciles y escribanos, objeto de las sátiras renacentistas y de Quevedo en particular, donde el yo poético propone una excepción para conocer a las jóvenes inmigrantes recién llegadas a la capital «que no tienen / ni salud ni costumbres corrompidas» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 4, vv. 118-119). Y ahí no puede escapar a la tentación de insertar el episodio de la experiencia personal con «la inimitable Lavenana» (Moratín, *Arte de putear*, canto 4, v. 120) que «lo dio a un servidor vuestro en dos pesetas / siendo niña aún, casi doncella, y sana» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 4, vv. 121-122), una Ladvenant que no puede ser María y que, si hubiera sido Francisca Isidora, nacida en 1750, habría debido ser realmente una niña niña.

Dos elementos estructurantes dan forma al canto 3: primero, las alusiones a las experiencias sexuales y prostibularias del yo poético y, segundo, que la única voz que se escucha, al margen de la del hablante poético, sea la de la madama o alcahueta Pepona, clausurando el canto con la exaltación tan cervantina del papel del alcahuete. El yo poético va marcando sus versos con la presencia del sexo y los servicios que recibe de las prostitutas u ofrece de modo narcisista con regularidad. Por ejemplo, al aludir a la Antonia confiesa «que

reciente / de mi amorosa herida aún se resiente» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 3, vv. 31-32); la Alejandra le ofreció «una noche en matrimonio / que luego a la mañana fue anulado» (canto 3, vv. 53-54), visión burlesca del casamiento que se reduce aquí a la mera fornicación y que permite la anulación –anatema para la iglesia católica– con la simple despedida y tal vez (no) pago del servicio. Además de los recuerdos, su reactualización en la escritura actúa sobre el erotismo del hablante, pues «escribiendo / solamente me estoy humedeciendo» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 3, vv. 57-58) o la Clara «que al nombrarla en mi bragueta / y en mi miembro efundió tanta lujuria» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 3, vv. 148-149). Lo mismo ocurre cuando aconseja al majo que siga hasta su casa a la mujer elegida en la plaza de toros y se detiene para exclamar: «jah memoria, deja de agraviarme!, / me aficioné de aquella fementida / de cuyo nombre no quiero acordarme» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 3, vv. 240-242), con claros ecos cervantinos; y si algo he dicho sobre Dorisa, esta *fementida* no ha podido ser identificada, aunque varios críticos han creído ver bajo esos nombres seres reales que influyeron en la vida y salud (y muerte) de Moratín.

La fase final del canto otorga la voz a la Pepona, de recursos y experiencia superiores a los de Celestina, cuyas palabras repite el hablante para instrucción de alcahuetas, donde se mezcla la vivencia personal del yo poético –que cita a la alcahueta en el convento de Trinitarios– y el mundo oscuro de la prostitución madrileña. Pepona pasa revista al estado del mundo prostibulario con una mirada que retoma el tópico de «cualquiera tiempo pasado / fue mejor» (Jorge Manrique, *Coplas* vv. 11-12), según escribió Manrique, pero también habla de una amplia red clientelar y profesional que incluye «grandes de España y religiosos, / a señoras y a monjas» (Moratín, *Arte de putear*, canto 3, vv. 464-465), de su conocimiento del cliente –el yo poético en este caso– y del mercado en su globalidad. Así, el canto se cierra con la promesa de la alcahueta de encontrar para la tarde lo que quiere el yo poético: «un buen chocho y un buen culo, / tetas y carnes duras pero sanas» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 3, vv. 482-483). Y todavía en el canto 4, teniendo a Ovidio como referente, inscribirá una vivencia personal en el caso de Belisa, a quien sus sonetos –del yo poético– le granjearon el sexo lujurioso y gratuito de la prostituta, e incluso provocó la excitación irrefrenable de la madre Luisa, la madama. El arte de la poesía es instrumento eficaz porque con él «engañarás a las que engañan» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 4, v. 416) y porque, superando consejos anteriores sobre qué es la belleza del cuerpo, «la hermosura del alma es permanente» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 4, v. 429), de modo que conseguirá fornicar sin tener que pagar. Así se enfatiza en el cierre del canto, a imitación de Ovidio, el valor de las lecciones del hablante poético. En con-

secuencia, aconseja al diestro majo que huya de puta que conoce «las artes moratínicas aleves» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 4, v. 457) como si fuera toro corrido en plaza, lo que nos lleva a la promesa de un canto 5 nunca hallado en el que, siguiendo también a Ovidio en su libro 3, iba a instruir a las cortesanas o prostitutas en sus labores sexuales.

Donde con más expresividad se manifiesta el registro burlesco del poema será en dos episodios a los que dedica un espacio y un interés particular. Me refiero al de Diógenes, en la parte final del canto 1, y al de la invención del condón en el canto 2. El episodio-ejemplo de Diógenes constituye la única voz distinta de la del yo poético en ese canto, la del filósofo cínico, que se presenta casi al final para afirmar sin ambages la prioridad de la ley de la naturaleza, compartiendo la postura de Diderot, pues el sexo no compete ni a la moral ni a la religión. Más en concreto, Diógenes se recorta como el defensor de la fornicación en público –lo mismo que la satisfacción pública de las otras necesidades físicas humanas–, al tiempo que da razón de cómo la simpleza o estupidez humana demonizó lo natural. Pero el individuo no está obligado por los preceptos de otros y solo acepta como malo el exceso. Puesto que la fornicación es natural y es ley natural, «vaya el legislador que así lo quiso / y al hombre enmiende la naturaleza / o modere a la ley tanta aspereza» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 1, vv. 582-584). Y acto seguido el hablante poético convoca al *majo* –sinónimo del putaño– a que se prepare para las lecciones que el *Arte* va a ofrecerle.

La hipotética invención del preservativo por un fraile castellano o incluso madrileño –rival solo imaginable del diablo– constituye el episodio más destacado del canto 2, y en él se nos ofrece una nueva afirmación anticlerical –el fraile no es más que parte de esos conventos que, según los médicos, están llenos de bубas; él mismo es presa de «indómita lujuria» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 2, v. 181) y había sido «desvirgador mayor de su colegio» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 2, v. 183)–, una descripción cruda y repulsiva de la infección sifilítica, «es la descripción de la vagina abyecta» (Deanda Camacho 2010:140) que permite escuchar la voz y visión del monje, que habla de los médicos modernos, cuya opinión no parece coincidir con la del yo poético, pero sí justifica el uso de la protección del órgano masculino con la ropa santa del hábito; por último, el precio de la fornicación, dos reales que son los que ha recibido por decir una misa. Podemos destacar aquí que la justificación que ofrece el fraile para el uso de su capucha como preservativo es, a diferencia de lo dicho antes, la hipótesis moderna de que las bубas son «multitud viviente / de insectos minutísimos y tiernos» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 2, vv. 187-188), versión anterior al microscopio de la bacteria o bacterias que provocan la infección sifilítica. Deanda Camacho

[2010:138] entiende que aquí «la vagina de la mujer [...] deja de ser la simple enemiga que da miedo, se vuelve emblema de la enfermedad, del miedo a la enfermedad, del trauma de la enfermedad». La forma rústica de tal funda preservativa –la capucha del hábito– habla a la vez de la especificidad española desde la visión crítica y burlesca de la voz poética, y de la intervención chusca del yo hablante en el debate por venir sobre qué se le debe a España, cerrando el incidente con una curiosa apropiación del episodio de los requesones en el yelmo de don Quijote al cubrirse el monje la cabeza con «la capilla que chorrea» (Moratín, *Arte de putear*, ed. cit., canto 2, v. 200). Tras la invención española, los ingleses mejoraron la calidad y los chinos aumentaron la producción. Por el contrario, en Francia o en España hay que conseguirlos de estraperlo y en secreto o por medio de las legaciones diplomáticas.

A guisa de conclusión, digamos que el *Arte de putear*, poema erótico y didáctico-burlesco de corte libertino y registro carnavalesco, está globalmente construido desde la perspectiva heteronormativa del placer del varón, con una indiferencia o un menosprecio absoluto hacia el placer femenino, e incluso dando cabida a ciertos estereotipos característicos de la literatura y el pensamiento misóginos. A pesar de ello, es desde ese punto de partida desde el que Moratín fundamenta una posición progresista para atacar frontalmente la hipocresía de las costumbres no solo eróticas de su tiempo y lugar, y para justificar la escritura de su propio texto. Como los libertinos europeos del siglo, Moratín utiliza el sexo como arma arrojadiza contra la mentira social, erige la búsqueda del placer en el principio que mueve a todo varón y propone, en clave burlesca o juguetona –de hecho, utópica–, formas de organización social que permitan la satisfacción de ese principio. En uno de esos argumentos poéticos que muestra sin máscaras su aporía, parece aceptar el juicio moralista negativo de la sexualidad para, dándole la vuelta, reivindicar su propia política sexual. Hacer bien el mal parece desdramatizar el sentido pecaminoso del sexo ofreciendo una alternativa que debería ser incluso aceptable para los rigurosos moralistas. Se trata, pues, de aplicar la doctrina del mal menor, que los gobernados ilustrados estaban aplicando en otros campos de la vida social y pública.

En otras palabras, el poema de Moratín es la lúcida obra de un ilustrado que se sumerge en lo que, desde la óptica social, es el otro lado de las cosas: el mundo del sexo, en un acercamiento que puede llevarlo a la simple obscenidad, pero que se redime por el uso del espacio del humor y la imaginación. Deanda Camacho afirma que «es poéticamente subversivo porque lleva a la escena literaria el claroscuro de la noche prostibularia» [2010:156]. Y para confirmarlo basta recordar lo que escribiría Menéndez Pelayo [1978:II, 538], católico ultraconservador, sobre el poema: «una de las manifestaciones más claras, repugnantes y vergonzosas del virus antisocial y antihumano que hervía en las entra-

ñas de la filosofía empirista y sensualista, de la moral utilitaria y de la teoría del placer». Porque la postura progresista y moderna de Moratín en el ámbito de la sexualidad ayuda a recortar su personalidad intelectual y política. Como señaló Philip Deacon [1980:101], Moratín mantiene «que la finalidad de la vida es la consecución de la felicidad, con el corolario correspondiente: la sociedad debe esforzarse por acrecentar la felicidad de toda la población». Y su posición como defensor apasionado del igualitarismo social se manifiesta en la sátira III o con una visión crítica de la alta nobleza que es muy próxima a la de Jovellanos, como escribe en el soneto IV, «Ejecutoria de la verdadera nobleza», publicado en el número 3 de *El poeta*: «Sepa que solo es noble y es honrado / aquel que con verdades asegura / ser de sus mismas obras engendrado».

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, «Review de *Arte de putear*, by Nicolás Fernández de Moratín, Isabel Colón Calderón and Garrote Bernal», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 46.2 (1998), pp. 484-495, en línea, <https://www.jstor.org/stable/40299795>.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, y Gaspar Garrote Bernal, ed., Nicolás Fernández de Moratín, *Arte de putear*, Archidona, Aljibe, Málaga, 1995.
- DEACON, Philip, *The life and works of Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780)*, tesis doctoral, University of Dublin, 1977.
- DEACON, Philip, «La Inquisición y el *Arte de putear*, de Nicolás Fernández de Moratín». *Dieciocho*, 41-2 (2018), pp. 179-202.
- DEANDA CAMACHO, Elena, «Ofensiva a los oídos piadosos: poéticas y políticas de la obscenidad y la censura en la España trasatlántica», tesis doctoral, Vandelbilt University, 2010.
- DEANDA CAMACHO, Elena, «La pornología como un instrumento epistemológico en *Fanny Hill, Thérèse philosophe*, el *Arte de putear* y las *Décimas a las prostitutas de México*», *CESXVIII*, 30 (2020), pp. 137-164.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás, *Arte de putear*, en Nicolas y Leandro Fernández de Moratín, *Los Moratines*, ed. Jesús Pérez-Magallón, Cátedra, Madrid, tomo I, pp. 287-334.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel, ed., Nicolás Fernández de Moratín, *El arte de las putas*, Siro, Madrid, 1977.
- GARCÍA REIDY, Alejandro. 2019. «El fluir de lo erótico: circulación y posesión del *Arte de putear* de Nicolás Fernández de Moratín». *Boletín de la Real Academia Española* XCIX-319: 167-201.
- GIES, David T., *Nicolás Fernández de Moratín*, Twayne, Boston, 1979.
- GIES, David T., «El cantor de las doncellas» y las rameras madrileñas: Nicolás Fernández de Moratín en *El arte de las putas*. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Evelyn Rugg, y Alan M. Gordon, University of Toronto, Department of Spanish and Portuguese, Toronto, 1980, pp. 320-323.

- HELMAN, Edith F., «The Elder Moratín and Goya», *Hispanic Review*, 23-3 (1955), pp. 219-230.
- HERREROS TABERNERO, Elena, «Las *Geórgicas* de Virgilio en la literatura española», tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1998.
- MANRIQUE, Jorge, *Poesías*, ed. de Vicente Beltrán, est. prel. de Pierre Le Gentil, Crítica, Barcelona, 2000.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas*, CSIC, Madrid, 1974, 2 vol.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, *Construyendo la modernidad. La cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, CSIC, Madrid, 2002.
- PIQUERO RODRÍGUEZ, Álvaro, «El ejemplar perdido del *Arte de putear* de Moratín (c. 1815-1820): nuevos datos ecdóticos y bibliográficos», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 34 (2016), pp. 279-310.
- RUIZ PÉREZ, Pedro. 1996. «Nicolás Fernández de Moratín, entre la academia y el burdel», en *Los territorios literarios de la historia del placer. I Coloquio de Erótica Hispánica*, ed. de José Antonio Cerezo, Daniel Eisenberg y Víctor Infantes, Huerga & Fierro editores, Madrid, pp. 175-189.
- SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco, *La mentalidad ilustrada*, Taurus, Madrid, 1999.

ENTRE ARTURO Y TIRANT, CON PARADA EN PETRARCA: APUNTE SOBRE LA «TRAGÈDIA DE LANÇALOT» DE MOSSÈN LLUÍS GRAS¹

Josep Pujol
UAB

¿Petrarca para comenzar una novela caballeresca? Pienso que sí (¿no?), y se me antoja un síntoma nada despreciable. (Francisco Rico, *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*)

Entre la segunda mitad de 1424 y los primeros meses de 1425, los nobles catalanes residentes en Sicilia Galceran de Santa Pau, señor del castillo de Licodia, y Guillem Ramon de Montcada, entonces gran senescal del reino, se enzarzaron en una disputa caballeresca que dio lugar a un largo intercambio de cartas de batalla más bien anodinas, si no fuera por los proverbios que proclama el primero, que, aun no sabiendo escribir –según confiesa en la suscripción de todas sus cartas–, sabe dar a sus invectivas y argumentos un cierto tono de mordaz inteligencia. En la suscripción de su segunda respuesta, Galceran comunica a Guillem Ramon que «vos tramet la present per Petrarca, trompeta de mossèn Ramon de Cabrera» (Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 7811, f. 285v), mientras que este comienza la carta siguiente acusando recibo en los mismos términos: «vostra letra he rebuda per Petrarcha, trompeta de mossèn Ramon de Cabrera» (f. 286r). Ramon de Cabrera debía de ser un familiar del poderoso Bernat Joan de Cabrera, conde de Mòdica. No sabemos qué relación tenía con Galceran de Santa Pau, quien en todo caso se sirvió de un oficial de Ramon como mensajero de una de sus cartas. Lo que llama la atención es el nombre de este *trompeta*, seguramente siciliano, que se hace llamar Petrarca. A primera vista no parece un nombre nada adecuado a un oficio relacionado con las armas y la regulación de los combates caballerescos.²

¹ Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación PID2023-146375NB-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

² Podría parecer el nombre auténtico, si, como observa Riquer [1963-69: I, 108], es el que suelen usar los trompetas, a diferencia de heraldos y reyes de armas. En efecto, las listas de las pp. 105-107 contienen un solo pseudónimo claro, pero cabe notar que en la mención de los nombres reales siempre figuran nombre de pila y nombre de familia: no es el caso de nuestro Petrarca.

Pero hallar a un «Petrarca» mediando entre caballeros podría no ser tan raro: su nombre y alguno de sus textos podían en pleno siglo xv alimentar y prestar la formación de los caballeros, a juzgar por la difusión catalana de su *Institutio regia*, es decir, la epístola XII 2 de las *Familiares*. Uno de los dos manuscritos que transmiten su versión catalana es precisamente la conocida y vasta compilación de cartas de batalla y otros documentos caballerescos –la misma que contiene las cartas citadas al principio– que constituye el manuscrito 7811 de la Biblioteca Nacional de España. La inserción del texto catalán íntegro como una oración para los capitanes de la hueste cristiana en el imperio bizantino en el capítulo 143 de la novela *Tirant lo Blanc*, a la que volveré enseguida, confirma este interés. Las lecciones de *regimine principum* de la epístola, acreditadas con ejemplos y citas antiguos, su circulación separada del conjunto de las *Familiares* y las traducciones al vulgar dan cuenta de su adaptabilidad a distintos sectores, de la realeza a los caballeros –y, en el caso italiano, a los regidores de las repúblicas toscanas del siglo xv a los que iba dedicado el *volgarizzamento* del texto.³

Apenas una década más tarde de esta correspondencia, se documenta en Sicilia y en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo a un caballero llamado Lluís Gras que Martí de Riquer identificó tentativamente con el «mossèn Gras» autor de una *Tragèdia de Lançalot* impresa a fines de siglo xv. La noticia más antigua sobre Lluís Gras lo identifica como ciudadano de Palermo en 1431 (Riquer 1984: xiv).⁴ Las más relevantes, sin embargo, se concentran entre febrero y marzo de 1444, cuando Lluís Gras, junto con el monje benedictino siciliano Giuliano Mayali, fue nombrado miembro de una de las numerosas embajadas del Magnánimo al *bey* de Túnez. Como tal, firma en Nápoles, el 12 de febrero de 1444, al pie de los capítulos que los embajadores habían de negociar en Túnez. Los documentos sobre esta misión le atribuyen siempre la condición de caballero y, en dos ocasiones, dejan constancia de su oficio cortesano de ujier de armas del rey Alfonso, una circunstancia que no había sido notada en la bibliografía anterior: «lo nobile misser loys gras cavallere

Abona la idea de un pseudónimo el origen y la rareza del *cognomen* adoptado por Francesco. Agradezco a Romana Brovia sus precisiones sobre la cuestión.

³ Para el uso de esta epístola como repositorio de *dicta* para un sermón político ante Alfonso el Magnánimo en 1416, véase Rico [1983: 282-284]. La traducción catalana, a la que vuelvo más abajo, fue a su vez vertida al castellano (Calvo 2007; véase Valero [2015: 207-208]). El *volgarizzamento* italiano, su tradición manuscrita y su relación con el texto latino han sido estudiados por Brambilla [2012, 2013 y 2019].

⁴ El prólogo de Riquer a su edición de la *Tragèdia de Lançalot* [1984: xiv-xvi] reúne todas las noticias conocidas sobre Gras. La consulta de las fuentes citadas por Riquer permite precisar algunos puntos.

uxere» y «lo magnifici Uxer nostre mossen Loys gras» (Cerone 1913: 32 y 37).⁵ Se le añade, además, la condición (junto con el monje Mayali) de consejero real: «Confidendu plenamente de la fide legalitate et virtute de vui religiusu et honestu fractri Julianu di mayali et de vui Magnificu et strenuu cavallieri misser loys gras consiglieri nostri dilecti» (Cerone 1913: 32). Oficio cortesano y condición revelan su proximidad al –y la confianza del– monarca, y su relevancia en ese contexto político y cortesano quizás permitiría aludir a él simplemente como «mossèn Gras» en la rúbrica de la *Tragèdia*. Como se puede comprobar en las citas, la condición de caballero se refleja en el tratamiento de «misser» en los documentos en siciliano (a veces con la adición de «magnifico») y el de «mossèn», como es habitual, en el documento en catalán, por lo que se diluyen las dudas de Riquer (que veía en «misser» el tratamiento de un jurista) sobre la identificación de este caballero con el Lluís Gras autor de «algunes obres» catalanas perdidas citadas en un inventario barcelonés de 1486,⁶ con el Gras, a secas, de una canción castellana en el cancionero de Vindel (Riquer 1984: xv-xvi) y, sobre todo, con el «mossèn Gras» que escribió y dedicó a Joan de Torrelles, que se titulaba conde de Ischia (Iscla en catalán), su novelita *Tragèdia de Lançalot*, impresa en Girona en 1497.⁷ En la dedicatoria de la *Tragèdia* al «egregi compte de Iscla»,⁸ Gras se declara su servidor, sin que podamos saber cuándo y dónde se produjo este servicio. Si creemos al autor, la dedicatoria se escribió para divulgar una obra escrita «en temps

⁵ Los documentos publicados por Cerone [1913] fueron resumidos también por Giunta [1964: 285 y 288-290].

⁶ «Item, quatre coherns de paper desligats en què era lo Josef de mossèn Corella e algunes obres de Luís Gras, de poca valor.» (Madurell & Rubió 1955: 80-81)

⁷ El único ejemplar conservado del incunable es incompleto y carece de colofón. Haebler, seguido por Vindel y por Riquer, supuso a partir del análisis tipográfico que fue estampado por Diego de Gumiel en Barcelona en 1496 (Riquer 1984: 31-32). Sin embargo, hay que tomar en cuenta el contrato firmado en Girona el 12 de enero de 1497, por el que el clérigo Joan de Belloc, el sastre Narcís Sempere y el impresor Juan de Valdés acuerdan estampar mil ejemplares de *Lancelot del Lac* (Mirambell 1981: 122). Valdés fue socio de Gumiel durante los años de su establecimiento en Girona (se había trasladado a Barcelona en 1455). No conociéndose ninguna impresión catalana del *Lancelot*, y a la vista de la rúbrica del incunable (*Tragèdia ordenade per mossèn Gras, la qual és part de la gran obra dels actes del famós cavaller Lançalot del Lac...*), todo parece indicar estos lugar y año de impresión. Esta misma atribución de taller y fecha consta en la descripción del incunable en el catálogo de la Biblioteca de Catalunya de Barcelona (https://explora.bnc.cat/permalink/34CSUC_BC/1fpark4/ alma991006871159706717). La fecha *ante quem* de la redacción de la obra la fija el *Tirant lo Blanc*, que Joanot de Martorell comenzó a escribir en enero de 1460 y en el que toma prestado un pasaje de la *Tragèdia*, como se verá enseguida.

⁸ «Egregi» es el tratamiento propio de los nobles desde el reinado de Pedro III el Ceremonioso. La versión catalana de la familiar XII 2 de Petrarca usa este mismo tratamiento en la *salutatio a Acciaiuoli* («Egregi baró», traduciendo «vir clarissime»).

passat» que «havia fins avuy doubtant retenguda». Si «temps passat» y «avuy» son realidad o un mero recurso retórico, si se sitúan en lugares distintos (Sicilia o Nápoles y Cataluña), si la «gravitat» atribuida al conde tiene que ver con sus cargos públicos y su edad, y si la obra se divulgó con anterioridad a la dedicatoria, se ignora. En cualquier caso, su llegada a la imprenta incunable es testimonio de su pervivencia y su interés.⁹

Como es bien sabido desde que Martí de Riquer y Jordi Rubió i Balaguer se ocuparon de ella (Rubió 1953: 851, Riquer 1955 y 1984), la *Tragèdia* reduce en clave sentimental y en prosa artística la última novela de la Vulgata artúrica, o sea *La Mort Artu*. La perdida de cuadernos del único ejemplar conservado deja el texto interrumpido en el capítulo XV de la numeración de Riquer, correspondiente a los contenidos del capítulo 67 del *roman* artúrico (Riquer 1984: xviii-xxvi). La fecha *ante quem* se deduce del *Tirant lo Blanc*, comenzado en enero de 1460 (ver más abajo), y es difícil determinar la fecha *a quo* (al menos, de la dedicatoria), ya que no consta a partir de cuándo exactamente Joan de Torrelles –casado con Antonia d'Alagno, hermana de la amante del rey Alfonso Lucrezia– se titulaba conde de Ischia, ni si Gras y Martorell llegaron a tener alguna relación en Nápoles (donde Martorell residió entre 1450 y

⁹ Riquer [1984: ix-xiv] recoge todas las noticias sobre Joan de Torrelles, que fue un servidor fiel de Alfonso el Magnánimo y ocupó el cargo de gobernador de Ischia hasta la muerte del rey en 1458. Jerónimo Zurita afirma que «Juan Torrellas se llamaba conde de Iscla» (*Anales de la Corona de Aragón*, XVII, 46, ed. Canellas, VII, 436), lo que invita a pensar en una autointitulación; de hecho, la supuesta concesión real del título se alude solo en un documento muy posterior (ver más abajo en esta misma nota). En un carta del rey Ferrante de Nápoles a Torrelles del mes de julio de 1458, ya muerto el rey Alfonso, recibe solamente los títulos de «magnífic e amat conseller nostre mossèn Johan Torrellas, governador de Yscla» (Messer 1912: 24-25; cfr. Riquer [1984: xi], que no señala la ausencia del título condal). Durante el levantamiento de los barones y la guerra subsiguiente, Torrelles se opuso a Ferrante y, tomando partido por el bando de los Anjou, resistió en Ischia hasta su capitulación en 1465 a manos de Galceran de Requesens. Pasando por Sicilia, regresó a una Cataluña inmersa en la guerra civil, tomó de nuevo partido por los Anjou (ahora Renato, rey «intruso» de Aragón, y su hijo Juan de Lorena, duque de Calabria) y ocupó cargos de responsabilidad como lugarteniente de este último hasta el fin de la guerra y su retorno a la fidelidad de Juan II en 1472. Un año antes, Francí Desvalls, hijo de un notorio realista ejecutado por orden de Juan de Lorena durante la guerra civil, había desafiado por carta a Torrelles por su antigua traición a Ferrante (al fin y al cabo, hijo de su señor natural Alfonso IV), ahora continuada en su traición a Juan II; según Desvalls, el título de conde de Ischia con el que se alude siempre a él en los documentos de sus años en Cataluña le había sido concedido por el rey Alfonso (Bofarull 1851: 57-60). Presumiendo que la *Tragèdia* debió de escribirse en Sicilia o en Nápoles, Martorell podría haberla conocido en estos reinos durante los años cincuenta, y en todo caso antes de iniciar la redacción del *Tirant* en 1460 (recordemos, por otra parte, que Martorell murió en 1465). Más difícil resulta deducir la fecha de la dedicatoria: no parece verosímil que se escribiera durante la revuelta de los barones de Nápoles, y si hubiera sido escrita en Barcelona antes de 1472 sin duda se habría referido a los cargos públicos que ostentó Torrelles en la Barcelona rebelde.

1458) o Sicilia (por donde pasó entre 1459 y 1460 acompañando a Carlos de Aragón, príncipe de Viana).¹⁰ En cualquier caso, los caballeros Gras y Martorell parecen compartir un cierto modo de entender la creación literaria: si uno crea un brillante relato nuevo partiendo de una vieja novela artúrica, el otro construye la primera parte de su novela haciendo crecer y ramificarse un concentrado núcleo narrativo que constituye el prólogo del *Llibre de l'orde de cavalleria* de Ramon Llull, casi dos siglos más antiguo. Y los dos lo hacen poniendo a contribución otros autores y textos para esta transformación.

Empecemos por el final. Cuando, en el capítulo 28 de su novela, Martorell se dispone a narrar, siguiendo de cerca el esquema del prólogo de Llull, el encuentro fortuito entre el joven Tirant y el anciano Guillem de Varoic en su ermita, ya no le sirve el escueto relato luliano, que el mismo Martorell había simplemente transcritto, con apenas un par de leves cambios funcionales para el nuevo argumento (los señalo en cursiva), en su incompleto *Guillem de Varoic* –a su vez germen del *Tirant*. Compárense Llull y el *Guillem de Varoic* con el pasaje del *Tirant*:

En aquell temps, en la entrada del gran *ivern*, s'esdevenc que *hun gran rey* molt noble, e de bones custumes bé habundós, hac menades corts. E per la gran fama qui fon per la terra de sa cort... (*Llibre de l'orde de cavalleria*, prólogo, §4, ed. Soler, p. 162)

En aquell temps, en la entrada del gran *stiu*, s'esdevenç que *l rey dessús dit d'Anglaterra*, molt noble e de bones costumes habundós, hac manades corts. E per la gran fama que fonç per sa terra... (*Guillem de Varoic*, ed. Bohigas, p. 57)

Aflaquit de jorn en jorn e dexant-se anar los ànimos ociosos dels cavallers anglesos, molts dies eren passats en pau, tranquilitat, e repòs folgat havien. Lo virtuós rey de Anglaterra, perquè a total oci e languiment no-s sotsmetessen, deliberà, puix havia contractat matrimoni, de fer cridar cort general a fi que s'i fes gran exercici d'armes. La fama fon divulgada per tots los regnes de cristians de la grandíssima festa que lo famós rey preparava. (*Tirant lo Blanc*, cap. 28, ed. Hauf, p. 154)

Júlia Butinyà [1990] detectó la identidad entre este último párrafo introductorio y el arranque del primer capítulo de la *Tragèdia de Lançalot* de Gras, aunque supuso erróneamente una fuente común, que sería una hipotética versión catalana previa de *La Mort Artu* (parece compartir dicho juicio Hauf 2004: 155). Sin embargo –dejando aparte la inexistencia del más mínimo rastro de la

¹⁰ La estancia de Joanot Martorell en Nápoles se documenta en Villalmanzo [1995: 175-178 y docs. 849 y 869]. Para los últimos años de Joanot Martorell después de la muerte de Magnánimo (1458-1464), remito a los documentos publicados por Torró [2025] y a la abundante bibliografía del mismo autor que allí se cita.

existencia de tal versión–, a la vista del estilo y de las identidades textuales –y hasta de los errores de copia o del componedor del *Tirant*–, es evidente que Martorell copia y adapta a Gras (Pujol 2002: 100 y passim):

Aflaquit de jorn en jorn e dexant-se anar los ànimos ociosos dels cavallers de la Taula Redona qui longament, en pau e en repòs relexats, folgat havien, lo rey Artús, perquè no a total torpor e languiment se sotsmetessen, revocar-los a treball, ab un torneig que féucriar per la ciutat de Vincestre, desliberà, no ignorant que les forces, per occívol e fluxa langor descostumades e lasses, ab exercici e treball se reformen e reparen. (*Tragèdia de Lançalot*, ed. Riquer, pp. 4-5, con una leve enmienda)

A su vez, este arranque de la *Tragèdia* amplifica y moderniza (y además dota de sentido moral y político) el final del párrafo 3 de *La Mort Artu*, que pone en marcha la primera aventura de Lanzarote y, con ella, la máquina del relato:

Et li rois, por ce qu'il veoit que les aventures del roiaume de Logres estoient si menees a fin qu'il n'en avenoit mes nule se petit non, fist crier un tournoiemont en la prairie de Wincestre, por ce qu'il ne vouloit pas toutesvoies que si compaignon lessassent a porter armes. (*La Mort Artu*, §3, ed. Frappier, p. 3)

El texto es escueto y factual: Arturo y su corte estaban faltos de aventuras (al parecer, las pocas que suceden no están a la altura de su prestigio) y el rey convoca un torneo en Winchester. El tono, el estilo y el contenido de Gras son bien distintos. Solo hay que ver la solemnidad latinizante de los gerundios iniciales –recurrentes también en la prosa coetánea de Joan Roís de Corella–, la duplicación sistemática de oraciones, verbos, sustantivos y adjetivos, y el largo período sintáctico lleno de incisos y con todos los verbos *in fondo*. Martorell, que sin duda conocía *La Mort Artu*, adivinó, a pesar del silencio de Gras, que en el argumento del *roman* la paz sucedía a una situación previa de intensa actividad caballeresca –la *queste* del Grial, ya completada–,¹¹ y asoció ese contraste a la situación creada en su relato, con una Inglaterra pacificada recientemente después de la victoria de Guillem de Varoic y las huestes inglesas sobre los moros invasores.¹² Este nuevo contraste ya nada tiene que ver con la situa-

¹¹ La narración arranca precisamente con la noticia de la muerte de Galaad y Perceval traída por Boors a Camelot, y con la orden de Arturo de «metre en escrit toutes les aventures que li compaignon de la queste del Seint Graal avoient racontees en sa court» (*La Mort Artu*, §2, ed. Frappier, pp. 1-2).

¹² Martorell formula con un léxico parecido la pacificación de la isla en el arranque del capítulo 26: «Avent reposat per alguns dies lo virtuós rey hermità, puix havia donada fi a la guerra e posat tot lo regne en tranquil·le pau e segur stament...» (*Tirant lo Blanc*, cap. 26, ed. Hauf, p. 143)

ción neutra –la rápida alusión a una simple convocatoria de una corte general– con la que arranca el *Llibre de Llull*. La atracción por la retórica y el estilo elevado hicieron el resto, y el pasaje pasó a abrir solemnemente la escena de presentación del protagonista en el *Tirant*.¹³

Pero hay algo más en ese fragmento. Gras, más sutil que Martorell en el uso de sus fuentes, es muy hábil en un tipo de amplificación que es a su vez cita de modelos poéticos antiguos. Tal es el caso de la narración del enamoramiento de la doncella de Escalot (cap. II), en la que Gras conjuga los síntomas del amor de la Dido virgiliana (*Aen.* IV, 1) y de la Tisbe ovidiana (*Met.* IV, 64) (Pujol y Gómez 2024: 624-625), o la descripción del *locus amoenus* en el que Lanzarote «engana lo temps» y «se desvia de les fogoses ànsies» (cap. XI), en la que se transparentan y parecen superponerse las lecciones de la *Fedra* de Séneca, del Boccaccio juvenil y de Roís de Corella –y hasta de Dante, como apunta Riquer [1984: xxvi].

En el fragmento de la *Tragèdia* que nos ocupa, los efectos de la larga paz post-*queste* son descritos peyorativamente: flaqueza, abandono, ocio, relajamiento, holganza, torpeza, languidez. Sus contrarios son el esfuerzo y el ejercicio reparadores. De modo que el torneo convocado por Arturo ha de ser un revulsivo para fortalecer los ánimos de los caballeros y sobreponerse a los peligros y a la disolución moral de una paz ociosa que se han antepuesto a todo el pasaje (fijémonos en los verbos «aflaquit» y «dexant-se anar»). No otra cosa, aplicada a Aníbal y a los generales romanos, expone un pasaje al poco de iniciarse la epístola XII 2 de las *Familiares* de Petrarca, que hay que leer en la traducción catalana del siglo xv (*Lletra de reials costums*), con sus duplicaciones léxicas y un vocabulario (resaltados en cursiva) cercanos al texto de Gras:

Car molts en tribulacions e lochs strets han resistit sens cansament que cansaven en batalla campal, e molts qui foren en lurs adversitats forts foren per la fortuna pròspera derrocats. Aníbal fon vençador en la batalla de Cannes, e puys, con agué axivernat en Càpua en manyars delicats [e] dormir reposat ab bayns plasents, *oci e lutxúria*, fon vençut en batalla per Marcell; e la ardor encesa per lo glas del riu de Trèbia, hon primer havia agut victòria en Lombardia, fon apagada en Càpua per la calor dels bayns e altres delits. E sovent és la pau pus perillosa que la guerra, e a molt[s] virtuosos a nogut [no

¹³ No se han advertido más paralelismos entre los dos textos, a excepción del proverbio según el cual la recaída es peor que la enfermedad misma que Gras estampa en su dedicatoria («si vera és la sentència de la vulgar en açò concorda multitud, que més fort diu ésser la recrudida que la malaltia», ed. Riquer, p. 4) y que encontramos en parecida formulación en el capítulo 27 del *Tirant* («no ignorava la meva adoloria ànima que pior havia de ésser la recrudida que no la malaltia», ed. Hauf, p. 150). El distinto sentido que el proverbio cobra en ambas obras y las incertidumbres cronológicas sobre la redacción de la dedicatoria invitan, sin embargo, a la prudencia.

haver adversari contra lo qual la virtut hagués] *exerçici*; la qual se és per *osi o repòs* amagada, [e] a vegades del tot *perduda e afflaquida*, per tal com en loch de ll'adverçari, per lo qual la virtut *se mostrara he s'esforçara*, an succehit delicaments. E, a la veritat, no pot ésser a l'hom guerra pus fort e greu que la que és ab ses pròpies custumes e coratge, car lavons hi pot haver meyns treves, pus la guerra és tota dins lo mur, ço és, dins l'om mateix. E a-questa guerra flaqua de batalles acostumam, la qual vinent ab mantell de pau à major gosar que quant ve ab bacinets armada. E lexant moltz exemplis de gents, *pau e tranquilitat* amançà los romans *no amançats ho trencats* jamés per batalla e vençadors de totes les gents, e, segons alguns dolorosament an scrit, los delits [de luxúria] vençens los romans vençedós han venyat lo món vençut per ells.¹⁴

Por supuesto no hay una cita explícita, y hasta se podría argumentar que nos hallamos ante un tópico moralizante que Gras podía haber extraído de otros textos o, simplemente, formular con sus propias palabras sin acudir a ninguna fuente.¹⁵ Pero habida cuenta de la circulación catalana del texto de Petrarca y del modo de trabajar de Gras, no habría de extrañarnos su posible recuerdo, sobre todo a la vista de su contexto manuscrito. Al fin y al cabo, ya hemos visto que la *Lletra* de Petrarca acompaña a las cartas de batalla y otros pocos documentos epistolares regios en el manuscrito de Madrid como modelo retórico y de instrucción para nobles y caballeros. También lo vio así

¹⁴ Para los manuscritos de la traducción catalana, remito al catálogo de Villar Rubio [1995: 38-39 y 155-156] y a Valero [2015]. Cito el texto de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 6, f. 49v-61v, supliendo sus lagunas y enmendando errores evidentes con el otro testimonio, Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 7811, f. 75r-82r. Agradezco a Alejandra Cardozo su transcripción de los dos manuscritos. Los textos de uno y otro testimonio fueron editados, respectivamente, por Moliné [1907] y Cingolani [2003]. El texto latino reza así: «*Multos in angustiis indefessos campestris pugna lassavit, multos in adversitatibus fortes viros fortuna prosperior stravit; Hanibal Cannis victor, victus est Capue et ardorem, quem Trebia glacialis accenderat, tepor baianus extinxit; sepe pax preiculosis y bello fuit, multis nocuit adversario caruisse. Quorundam virtus otio latuit; quorundam vero prorsus emarcat, locum submoti hostis occupante luxuria. Nulla homini pertinacior lis quam cum animo moribusque suis; nusquam minus indutiarum; intra murum pugna est; hoc genus hostium bello languidum pace fervidum experimur et sub toga plus ausurum quam sub galea. Ut ceteras gentes sileam, Romanos bello indomitos et omnium gentium victores pax tranquilla perdomuit, et ut quidam illius evi scriptores elegantissime lamentantur, victum orbem victorum victrix luxuria ulta est.*» (*Familiares*, XII 2, §§5-6, ed. Rossi, p. 7)

¹⁵ El comentario de Barbato da Sulmona a la familiar petrarquesa ofrece para este pasaje un amplio repertorio de autoridades cristianas, ejemplos bíblicos y fuentes antiguas, con atención especial a los *Moralia in Job* de san Gregorio; por ejemplo, «*planum est et sunt quasi ad contextum verba Gregorii, 31º Moralium [XXXI, 43], ubi sic legitur: Multos sua peius felicitas stravit, multos diuturna pax inertes reddidit; eo que illos inopinatos hostis gravius perculit, quo longe quietis usu negligentes invenit*», o «*Gregorius, 23º Moralium [XXIII, XXV 51]: Nemo quippe vires suas in pace cognoscit. Si enim bella desunt virtutum experimenta non prodeunt*» (Pappo- netti 1993: 106 y 107).

Martorell, que la eligió entera para el discurso, no solo de *regimine principum*, sino también de *regimine militum*, ya que «cascú de vosaltres [sc. los nobles del ejército de Tirant] lo porà pendre per a si» (cap. 142, ed. Hauf, 598), que pone en boca del sabio embajador turco Abdal-là Salomó en el capítulo 143. Martorell comprendió el mecanismo de la carta de Petrarca (los consejos al gran senescal Acciaiuoli, artífice del retorno victorioso de Luis de Tarento y Juana de Anjou a Nápoles, para que aconseje a su rey) y lo proyectó sobre la novela: Abadal-là Salomó dirige su discurso al «egregi capità e cavaller invencible» y «magnànim capità» Tirant, que tiene en sus manos el destino del emperador de Constantinopla, ahora en lucha contra los turcos invasores (como apuntó Moliné i Brasés en 1908).

Si se acepta como plausible esta presencia de la *Institutio regia* detrás de la obertura de la *Tragèdia*, quizá tendríamos una pista más para comprender los caminos que recorre este texto, y Petrarca en general, en el Cuatrocientos catalán.¹⁶ Y uno de ellos pasa por las ficciones caballerescas y amorosas, como supo ver con su proverbial inteligencia Francisco Rico para otra carta de Petrarca que abre otra gran novela catalana.¹⁷

BIBLIOGRAFÍA

- BOFARULL Y MASCARÓ, Próspero, ed., *Procesos de las antiguas Cortes y Parlamentos de Cataluña, Aragón y Valencia (Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón, VII)*, Estab. Litogr. y Tip. de José Eusebio Monfort, Barcelona, 1851.
- BOHIGAS, Pere, ed., *Guillem de Vàoich*, en *Tractats de cavalleria*, Barcino (El Nostres Clàssics, A 57), Barcelona, 1947.
- BRAMBILLA, Simona, «Un best-seller dell'umanesimo civile fiorentino: il volgarizzamento della *Fam. XII 2*, a Niccolò Acciaiuoli. Prima tappa (censimento)», *Studi petrarcheschi*, XXV (2012), pp. 113-166.
- BRAMBILLA, Simona, «Un best-seller dell'umanesimo civile fiorentino: il volgarizzamento della *Fam. XII 2*, a Niccolò Acciaiuoli. Seconda tappa (antecedente latino)», *Studi petrarcheschi*, XXVI (2013), pp. 37-60.
- BRAMBILLA, Simona, «Note sul volgarizzamento della *Fam. XII 2* di Francesco Petrarca», en *Storia sacra e profana nei volgarizzamenti medievali. Rilievi di lingua e di cultura*, ed. Michele Colombo, Paolo Pellegrini y Simone Pagnolato, De Gruyter, Berlín / Boston, 2019, pp. 197-209.

¹⁶ Tan bien descritos en el ya clásico trabajo de Rico [1983]. Más recientemente, véanse Cabré, Coroleu y Kraye [2012], Valero [2015] y Brovia [2016].

¹⁷ La cita de Francisco Rico que encabeza esta nota concluye un breve artículo identificando un pasaje de la *Familiar IV 12* en el prólogo de la novela catalana anónima *Curial e Güelfa* (Rico 1984: 89-90).

- BROVIA, Romana, «Per la fortuna manoscritta di Petrarca nei territori della Corona d'Aragona (secoli XIV-XVI)», en *Els manuscrits, el saber i les lletres a la Corona d'Aragó, 1250-1500*, ed. Lola Badia, Lluís Cifuentes, Sadurní Martí y Josep Pujol, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2016, pp. 195-211.
- BUTINYÀ, Júlia, «Una nova font del *Tirant lo Blanc*», *Revista de filología románica*, VII (1990), pp. 191-196.
- CABRÉ, Lluís, Alejandro COROLEU y Jill KRAYE, eds., *Fourteenth-century Classicism: Petrarch and Bernat Metge*, The Warburg Institute y Nino Aragno editore, Londres / Turín, 2012.
- CALVO VALDIVIESO, Laura, «La versiones catalana y castellana de la *Institutio regia* de Petrarca (*Familiaris XII*, 2): apuntes críticos en torno a un episodio del humanismo petrarquista en España», en *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, ed. María de las Nieves Muñiz Muñiz, Ursula Bedogni y Laura Calvo Valdivieso, Universitat de Barcelona y Franco Cesati editore, Barcelona / Florencia, 2007, pp. 157-174.
- CERONE, Francesco, «Alfonso il Magnanimo ed Abu 'Omar Othmân. Trattative e negoziti tra il Regno di Sicilia di qua e di là dal Faro (continuazione)», *Archivio storico per la Sicilia orientale*, X (1913), pp. 22-78.
- CINGOLANI, Stefano M., ed., *Letra feta per Petrarcha [Fragmenta]*. BNM, ms. 7811, ff. 75r-82r, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2003 <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lletra-feta-per-petrarcha-fragmenta--o/html/fff2b948-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html>
- GIUNTA, Francesco, «Fra Giuliano Mayali. Agente diplomatico di Alfonso il Magnanimo (1390(?)-1470)», en *Uomini e cose del Medioevo mediterraneo*, U. Manfredi editore, Palermo, 1964, pp. 257-300.
- GRAS, mossèn, *Tragèdia de Lançalot, amb el facsímil de l'incunable*, ed. Martí de Riquer, Quaderns Crema, Barcelona, 1984.
- HAUF, Albert G., ed., Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch*, Editorial Tirant lo Blanch, Valencia, 2004.
- LLULL, Ramon, *Llibre de l'orde de cavalleria*, ed. Albert Soler, Barcino (Els Nostres Clàssics, A 127), Barcelona, 1988.
- MADURELL MARIMON, José M., y Jorge Rubió y Balaguer, *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*, Gremios de Editores, de Libreros y de Maestros impresores, Barcelona, 1955.
- MARTORELL, Joanot, *Tirant lo Blanch*, ed. Albert G. Hauf, Editorial Tirant lo Blanch, Valencia, 2004.
- MESSER, Armand-Alphonse, *Le «Codice aragonese»; étude générale, publication du manuscrit de Paris; contribution à l'histoire des Aragonais de Naples*, Champion, París, 1912.
- MIRAMBELL, Enric, «Llibres, llibreters i impressors gironins del segle XV», *Estudi general*, I (1981), pp. 119-125.
- MOLINÉ I BRASÉS, Enric, «La *Letra de reyals custums* del Petrarca», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, I (1907), pp. 345-351.
- MOLINÉ I BRASÉS, Enric, «Adició a la *Letra de reyals custums* del Petrarca», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, II (1908), pp. 619-620.

- La Mort le roi Artu, roman du XIII^e siècle*, ed. Jean Frappier, Droz y M.J. Minard, Ginebra / París, 1964.
- PAPPONETTI, Giuseppe, «Un inedito commento di Barbato da Sulmona alla *Iantandem* del Petrarca», *Studi Petrarcheschi*, X (1993), pp. 81-144.
- PETRARCA, Francesco, *Le familiari*, ed. Vittorio Rossi, vol. III, *Le Lettere* (Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca, XII), Florencia, 1942.
- PUJOL, Josep, *La memòria literària de Joanot Martorell: Models i escriptura en el «Tirant lo Blanc»*, Curial y Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2002.
- PUJOL, Josep, y Francesc J. GÓMEZ, «Entre la escuela y las cortes: caminos de Ovidio en la literatura catalana de los siglos XIV y XV», en *La trama del texto. Fuentes literarias y cultura escrita en la Edad Media y el Renacimiento*, ed. D. González, P. Lorenzo Gradín y C. de Santiago, SEMYR y Universidad de Santiago de Compostela, Salamanca / Santiago de Compostela, 2024, pp. 611-632.
- RICO, Francisco, «Petrarca y el “humanismo catalán”», en *Actes del sisè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes (Roma, 28 setembre - 2 octubre 1982)*, ed. Giuseppe Tavani y Jordi Pinell, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1983, pp. 257-291. [Reproducido, con actualizaciones bibliográficas, en Francisco Rico, *Estudios de literatura y otras cosas* (Barcelona: Destino, 2002), pp. 147-178].
- RICO, Francisco, *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*, Sirmio, Barcelona, 1984.
- RIQUER, Martín de, «La *Tragèdia de Lançalot*, texto artúrico catalán del siglo XV», *Filología romanza*, II (1955), pp. 113-139.
- RIQUER, Martí de, ed., *Lletres de batalla, cartells de deseiximents i capítols de passos d'armes*, 3 vols., Barcino (Els Nostres Clàssics, A 90, 98 y 99), Barcelona, 1963-1968.
- RIQUER, Martí de, ed., Mossèn Gras, *Tragèdia de Lançalot, amb el facsímil de l'incunable*, Quaderns Crema, Barcelona, 1984.
- RUBÍ Y BALAGUER, Jorge (1953), «Literatura catalana: C) El Renacimiento en las letras catalanas», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, dir. Guillermo Díaz-Plaja, vol. III, Vergara, Barcelona, 1953, pp. 730-885.
- TORRÓ TORRENT, Jaume, «Joanot Martorell, escrivà de ració del príncep de Viana: la literatura catalana del segle XV i les corts dels Trastàmara», *Arxiu de textos catalans antics*, XXXV (2023-2024), pp. 69-125.
- VALERO MORENO, Juan Miguel, «Guía rápida para el estudio de Petrarca en la península Ibérica. Versiones y menciones», *Quaderns d'italià*, XX (2015), pp. 191-213.
- VILLALMANZO, Jesús, *Joanot Martorell. Biografía ilustrada y diplomatario*, Ajuntament de València, Valencia, 1995.
- VILLAR RUBIO, Milagros, *Códices petrarquescos en España*, Antenore, Padua, 1995.
- ZURITA, Jerónimo, *Anales de la Corona de Aragón*, ed. Ángel Canellas López, 9 vols., Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1976-1980.

ORÍGENES DEL FAMOSO GRABADO
RECOGIDO EN LA «GLOSSA FAMOSÍSIMA» DE
ALONSO DE CERVANTES (LISBOA, 1501)¹

Rafael Ramos

Seminario de Literatura Medieval y Humanística

La morte è fin d'una pregione oscura
all'anime gentili; all'altre è noia,
c'hanno posto nel fango ogni lor cura.

Petrarca, *Triumphus Mortis*, II

Nadie como Francisco Rico supo explicar con tanta claridad que tras los versos elegíacos de las *Coplas* de Jorge Manrique latía en realidad una visión tremendamente apasionada de la vida. En esta composición se expandía todo el esplendor cortesano del siglo xv: sus fiestas caballerescas, con sus justas, paramentos y cimeras; sus bailes, con su música, galanes y damas, joyas, vestidos y perfumes... Si bien, como poeta cristiano, no duda en «pintar sombríamente las miserias “de esta vida trabajada/ que tenemos”, le importan más “los placeres y dulcores”, “los deleytes de acá”, para evocarlos en toda su fugacidad, cierto, pero también en todo su encanto» (Rico 1965:525; una visión similar en 1990:286-293). Aún no habían pasado veinte años desde que otro inquieto lector señaló –como una absoluta novedad– que «estas *Coplas* a la muerte son en realidad una poesía a la vida» (Salinas 1947:224). Hoy parece innegable esta interpretación, pero hay que recordar que no fue así como se habían leído hasta ese momento. Durante toda la primera mitad del siglo xx, por ejemplo, tanto el

¹ Este estudio no habría sido posible sin la más que generosa ayuda que me han prestado Louise Amazan (Bibliothèque nationale de France) y Barry Taylor (The British Library). Quedé aquí constancia de mi más sincero agradecimiento tanto a ellos como a sus respectivas instituciones. También debo mencionar a las primeras personas a quienes comuniqué mi hallazgo y que no solo me animaron a indagar sobre la cuestión, sino que me proporcionaron un más que notable auxilio bibliográfico: Vicenç Beltran Pepió (Sapienza-Università di Roma), Laura Puerto Moro (Universidad Complutense) y María Isabel Toro Pascua (Universidad de Salamanca). También he de agradecer el auxilio de todo tipo que me brindaron Fernando Baños Vallejo (Universitat d'Alacant), Laura Fernández García (Universitat Autònoma de Barcelona), Mercedes Fernández Valladares (Universidad Complutense), Folke Gernert (Universität Trier), Eduard Gómez Vidal (Universitat de Girona) y Josep Lluís Martos Sánchez (Universitat d'Alacant).

severo Marcelino Menéndez y Pelayo [1890-1916:VI, CIV-CLI] como la vanguardista María Zambrano [1939/2001:191-197], pasando por su primer editor moderno, Augusto Cortina [1929:52-78], destacaron, sobre todo, su vertiente ascética, su resignación cristiana y estoica ante la vanidad y los infortunios de la existencia humana. Al fin y al cabo, esa perspectiva era la que se había impuesto ya entre sus más tempranos lectores, y es posible que en parte haya que achacárselo a que, cuando llegaron a la imprenta, las *Coplas* de Manrique se limitaron a completar colecciones más o menos extensas de poemas devotos y contemplativos de varias facturas. Así ocurrió con su primera edición, en la que se añadieron –parece ser que en el último momento– a una estampa de la *Vita Christi fecha por coplas* y el *Sermón trovado* de fray Íñigo de Mendoza, supuestamente impresa en Zaragoza, a la que también se añadió el *Regimiento de príncipes* de Gómez Manrique (82*IM/ISTC IM00488000).² La segunda edición, presumiblemente realizada en Zamora por Antonio de Centenera, también apareció a la sombra de la *Vita Christi* y el *Sermón trovado*, si bien en esta ocasión acrecentaron el conjunto otros poemas piadosos del mismo fray Íñigo y las *Coplas de los siete pecados mortales* de Juan de Mena continuadas por Gómez Manrique (83*IM/ISTC IM00488500). En la tercera edición, presumiblemente estampada en Zaragoza por Juan Hurus y más conocida como *Cancionero de Ramón de Llavia*, acompañaba a un puñado de obras devotas de Fernán Pérez de Guzmán, Juan de Mena, Gómez Manrique, Gonzalo Martínez de Medina... (86*RL/ISTC IL00256500). Hacia 1490 apareció, parece ser que en Burgos y a cargo de Fadrique de Basilea, una nueva edición de obras de fray Íñigo de Mendoza acompañada de las *Coplas* de Jorge Manrique, mera reimpresión de la segunda edición (ISTC IM00489000). Y todavía se imprimirían dos veces más antes de acabar el siglo, en Zaragoza por Pablo Hurus, en dos cancioneros prácticamente idénticos, donde figuran junto a la *Vita Christi* y otros poemas de fray Íñigo de Mendoza, la *Pasión trovada* y *Las siete angustias* de Diego de San Pedro, las *Coplas de los siete pecados mortales* de Juan de Mena... (92VC y 95VC/ISTC IM00489200).³

² Resulta significativo, en ese sentido, que los dos poemas de fray Íñigo de Mendoza se distribuyan a lo largo de cinco cuadernos de ocho hojas (16 páginas) con las signaturas *a-e* y siguiendo a plana y renglón la edición previa de estas obras, impresa en Zamora por Antón de Centenera en 1482 (82IM/ISTC IM00488300). A continuación aparecen las *Coplas*, en un cuaderno de cuatro hojas (8 páginas) sin signatura (lo que ha provocado que en alguna ocasión se consideraran una edición exenta). Y al final se recoge el *Regimiento*, en un cuaderno de ocho hojas (16 páginas) con la signatura *f*, también siguiendo muy de cerca la edición anterior supuestamente impresa en Zamora por Antón de Centenera (82*GM/ISTC IM00211000) Huelga decir que remito a los distintos cancioneros impresos por las siglas de Brian Dutton [1990-1991] y por su número de identificación en el ISTC.

³ Véase la magnífica descripción que de los dos ejemplares conocidos de la impresión de 1492 ha realizado Mercedes Fernández Valladares [2019].

Arropadas así por el conjunto de todas esas obras, la lectura contemplativa y ascética de las *Coplas* vino impuesta por el contexto desde el primer momento.

Sin embargo, si hubiera que destacar un testimonio en concreto para caracterizar esa interpretación religiosa y moralizante que se impuso a lo largo de los siglos XVI-XVIII, creo que ninguno le podría hacer sombra a la *Glosa famosísima sobre las «Coplas» de don Jorge Manrique* que realizó el licenciado Alonso de Cervantes. Son varios los detalles que vendrían a cimentar esta consideración. En primer lugar debe destacarse que su edición, en 1501 (01JM), constituye la primera estampa independiente conservada del gran poema de Manrique, pues –como queda dicho– hasta entonces solo se había dado al molde como complemento de otros textos de corte penitencial y devoto.⁴ Pero, además de ese detalle, se debe recordar que de inmediato se convirtió en un verdadero éxito comercial, hasta el extremo de que actualmente se conocen numerosas impresiones de la misma:⁵

1. Valentim Fernandes, Lisboa, 1501. Ejemplares: Londres, The British Library, C.20.e.19; Cologny, Fondation Martin Bodmer.
2. s.e., s.l., s.d. [Sucesor de Pedro Hagenbach, Toledo, c. 1505-1512]. Ejemplar: Nueva York, The Hispanic Society of America.
3. s.e., s.l., s.d. [Jacobo Cromberger, Sevilla, c. 1508-1510]. Ejemplar: Madrid, Biblioteca Nacional de España, R. 4133.
4. s.e., s.l., s.d. [Jacobo Cromberger, Sevilla, c. 1511-1512]. Ejemplar: Londres, The British Library, G. 11027(2).
5. s.e., s.l., s.d. [Jorge Costilla, Valencia, c. 1511-1516]. Ejemplar: Chantilly, Château de Chantilly, XI-G-73 y IX-G-72.
6. s.e., s.l., s.d. Ejemplar: Madrid, Biblioteca de la Casa de Alba.
7. s.e., s.l., s.d. [Jacobo Cromberger, Sevilla, c. 1520]. Ejemplar: Londres, The British Library, C.20.b.17.
8. s.e., s.l., s.d. [Jacobo Cromberger, Sevilla, c. 1520]. Ejemplar: Nueva York, The Hispanic Society of America.

⁴ En antiguos repertorios bibliográficos se menciona una edición exenta de las *Coplas* anterior (Meinardo Ungut y Estanislao Polono, Sevilla, 1494; 94JM), cf. Konrad Haebler [1903-1917:I, núm. 392], si bien nunca se ha localizado un ejemplar de la misma. No sé hasta qué punto se le debe dar crédito a esa noticia o se la debe contemplar, más bien, como una confusión con las *Coplas* de Fernán Pérez de Guzmán (Meinardo Ungut y Estanislao Polono, Sevilla, 1492; 92PG/ISTC ip00273700).

⁵ Para elaborar el siguiente listado he partido de los rigurosos repertorios de Antonio Pérez Gómez [1961-1963:VI, s.p.]; F.J. Norton [1978, núms. 796, 827, 953, 954, 1000, 1061 y P2]; Arthur Lee-Francis Askins [1989a:68-72]; Antonio Rodríguez Moñino [1997, núms. 127-141.5]; Julián Martín Abad [2001, núms. 983-989], y Arthur Lee-Francis Askins y Víctor Infantes [2014, núms. 128-141.5].

9. s.e., s.l., s.d. [Juan Varela de Salamanca, Sevilla, c. 1520]. Ejemplar: Madrid, Biblioteca Nacional de España, R. 4105.
10. s.e., s.l., s.d. [Alonso de Melgar, Burgos, c. 1525]. Ejemplar actualmente en paradero desconocido.
11. s.e., s.l., s.d. [George Coci, Zaragoza, c. 1530?]. Ejemplar actualmente en paradero desconocido.
12. s.e., s.l., s.d. [Juan de Junta, Burgos, c. 1530?]. Ejemplares: Londres, The British Library, C.38.e.3; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 4 P.o.hisp. 50 m.
13. Francisco Díaz Romano, Valencia, 1530. Ejemplar: Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya, Bonsoms 7-III-27.
14. s.e., s.l., s.d. [Dominico de Robertis, Sevilla, c. 1540?]. Ejemplar: Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Res. 218 V (2).
15. s.l., s.e. [Juan Cromberger, Sevilla], 1542. Ejemplar: Viena, Österreichische Nationalbibliothek, MF 5833.
16. s.e., s.l., s.d. Ejemplar: Oporto, Biblioteca Pública Municipal, Y-3-37(3).
17. Juan de Cánova, Cuenca, 1552 o 1562. Ejemplar: Madrid, Biblioteca Nacional de España, R. 10265.

Y junto a esas diecisiete ediciones seriamente atestiguadas (esto es, de las que se conocen ejemplares o, cuando menos, de las que se conservan fotografías o descripciones fiables), se deberían tener en cuenta otras cinco de existencia más o menos probable (Sevilla, c. 1528; Salamanca, c. 1534; Toledo, 1556; Alcalá de Henares, c. 1569; Madrid, c. 1581), deducidas de inventarios de libreros o impresores.

Con todo, casi más importancia que esas repetidas reediciones cobra el hecho de que la *Glosa* de Alonso de Cervantes ocupa un lugar muy importante en la transmisión de la obra de Jorge Manrique: no solo es la primera edición en que se recogieron las llamadas «coplas póstumas» –sin que quede nada claro de dónde las pudo tomar–, sino que resulta determinante el detalle de que su texto se erige en subarquetipo de numerosas impresiones posteriores (s.e., s.l., s.d.; Jacobo Cromberger, Sevilla, c. 1512; Juan de Brocar, Alcalá de Henares, c. 1541; Sebastián Martínez, Valladolid, 1561; César Joachim Trogesius, Amberes, 1629...) y de varios manuscritos (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, cod. 11353; Madrid, Biblioteca Nacional de España, mss. 4052, 4114 y 17681).⁶

⁶ Bastará con remitir al clásico trabajo de Vicenç Beltran [1991:33-74]; más modernamente, véase también Massimo Marini [2015].

No acaba aquí su trascendencia. El modelo propuesto por Alonso de Cervantes para glosar las *Coplas* de Manrique, en el que cada doble sextina del poema original se fragmentaba en cuatro semiestrofas de tres versos, que eran los que se retomaban en los versos finales de cada una de las cuatro dobles sextinas de la glosa, fue el que siguieron casi todos sus imitadores del siglo XVI: Rodrigo de Valdepeñas (1540), Diego de Barahona (1541), Francisco de Guzmán (1548), Garcí Ruiz de Castro (1551), Jorge de Montemayor (1554 y 1576), Luis Pérez (1561) y Gregorio Silvestre (1582). Asimismo, cuando glosan toda la composición y no solo una parte, siguieron su ejemplo a la hora de no tener en cuenta las coplas dedicadas a comparar a don Rodrigo con los grandes emperadores de la antigüedad.

Pero, posiblemente, el aspecto en que más notable resulta el peso de esta *Glosa famosísima* sobre la tradición posterior reside en que determinó todavía más profundamente la interpretación religiosa y moral de las *Coplas* de Jorge Manrique. La elegía personal se convirtió a partir de ese momento en una lectura edificante desde todos los puntos de vista. El licenciado Alonso de Cervantes, antiguo corregidor de Burguillos, exiliado durante cuatro años en Portugal por desconocidas desavenencias con su señor, don Álvaro de Zúñiga, II duque de Béjar, hizo una profunda relectura de esta obra, encontrando en ella el auxilio de una autoridad a la hora de sobrellevar las mayores desgracias. Además de que dejó constancia de todas esas cuestiones en el farragoso prólogo que antepuso a su labor, no le costó mucho transformar las reflexiones más generales que aparecían en el poema original en un trasunto de sus propios padecimientos personales, y a sus machaconas alusiones a las veleidades de la Fortuna, a la pérdida de bienes y honores, sumó un buen número de observaciones religiosas ausentes del texto de Manrique, así como de referencias a la Trinidad o la Purísima Concepción.⁷ Esa fue la senda por la que continuaron casi todos sus imitadores a lo largo del siglo XVI (Rodrigo de Valdepeñas, Diego de Barahona, Francisco de Guzmán, Francisco de Figueroa, Garcí Ruiz de Castro, Luis Pérez), y la que convirtió la *Glosa* de Cervantes en un referente casi desde el primer momento.⁸

⁷ Dejo de lado ahora la que, posiblemente, fue la principal motivación del autor, esto es, la reconciliación con su señor feudal. Por eso le dedica la obra y alaba su linaje en los versos preliminares. Además, no hay que olvidar que la abuela de don Álvaro de Zúñiga, doña Leonor Manrique, era hermana de don Rodrigo Manrique y que, por tanto, don Jorge Manrique era primo hermano de su padre, don Pedro de Zúñiga, y en consecuencia, tío segundo del propio don Álvaro. Sobre todas estas cuestiones, véanse Vicenç Beltran [1991:37] y el detallado trabajo de Francisco Javier Grande Quejigo [2024:23-93].

⁸ Valga recordar que solo unos pocos años después, en 1508, el franciscano fray Francisco de Ávila recurrió a algunos de sus versos para elaborar su propia obra sobre el poder inexorable e igualador de la muerte. Véase al respecto Pedro M. Cátedra [2000:57-59].

Toda esa lectura moralizante y ejemplar se acrecienta al extender la mirada a la soberbia estampa con que se ilustró la primera edición de esta glosa (figs. 1 y 2) y sobre la que versan estas páginas. El grabado, desde luego, es muy conocido pero, contemplado en el conjunto del volumen que lo recoge, resulta desconcertante por diferentes motivos. Por un lado, no se encuentra donde cabría esperarlo en un principio, esto es, en la portada de la obra. Esta, en realidad, se limita a solventar la papeleta de la manera más protocolaria y zafia posible, con la rápida mención del privilegio, el título del libro, las armas de don Álvaro de Zúñiga y Pérez de Guzmán, II duque de Béjar, dedicatario del volumen, y una pesada copla de arte mayor de nueve versos en la que se ensalzaba su linaje. Solo en el vuelto de la misma, reservado así a quienes emprendieran la lectura del texto, aparece esa magnífica ilustración. Por otro, el contraste entre esa pobrísima portada y su extraordinario vuelto no puede ser más llamativo: si la primera trasluce un cierto desorden en la distribución y alineación de los elementos, y ha de recurrir a amontonar tacos de muy diversos modelos y tamaños para llenar los espacios vacíos como buenamente puede (lo que no deja de sorprender en un impresor que realizó los primeros libros ilustrados de Portugal), la segunda ocupa serenamente casi toda la página. Al pie de la misma, una escueta instrucción daba noticia de cómo se había estructurado la glosa de Alonso de Cervantes y de por qué cinco estrofas del original manriqueño no la tenían.

Como queda dicho, en esta primera edición la estampa aparece en el vuelto de la portada, un lugar solo aparentemente secundario, marginal, porque hay que tener presente que apenas unos años atrás era este el espacio elegido para ubicar el inicio de los textos impresos, antes de que existieran las portadas propiamente dichas. No es, por tanto, un espacio tan improcedente como parece a primera vista, sino que resulta ser el que el impresor reservaba para captar la atención del lector una vez este abriera el libro por primera vez: la portada le servía para saber qué volumen era, para identificarlo, pero la lectura de verdad empezaba ahí: con la estampa. Ahora bien, lo que resulta quizás más llamativo es que por cuanto sabemos nunca más volvió a utilizarse para un fin parecido, porque si bien casi todas las reediciones de la *Glosa* reproducen en sus portadas las armas de la familia Zúñiga (algunas veces cambiando la banda de sable por una barra) y la copla encomiástica, ninguna volvió a estampar este grabado ni una imitación siquiera remota del mismo.⁹ Sea como sea, ambos detalles no dejan de resultar sorprendentes desde el punto de vista actual pues precisa-

⁹ La cuestión, cuando menos, resulta chocante, pues otras ilustraciones de esa impresión de 1501, hoy en principio menos relevantes para la recepción de la poesía de Jorge Manrique, sí se imitaron en ediciones posteriores de las glosas. En concreto, una versión muy parecida de la xilografía en la que aparece la Muerte portando una azada y cargando un ataúd, rodeada de una filac-

mente esa imagen es la que la tradición moderna ha entronizado a la hora de tratar de las *Coplas* de Jorge Manrique. Se han realizado al menos tres ediciones facsímiles de la impresión lisboeta que originariamente la ostentaba (siempre, reduciendo ligeramente su tamaño),¹⁰ ha sido reproducida en un buen número de ediciones modernas, tanto de corte erudito como popular,¹¹ y hasta se ha empleado repetidas veces para ilustrar obras de carácter divulgativo y algunos manuales de educación secundaria o superior.¹² Por todos esos motivos, y a despecho de las limitaciones que quedan señaladas, esa estampa se identifica en nuestros días como la primera imagen que los lectores cultos asocian a las *Coplas* de Manrique.¹³ Por eso resulta tan sugerente.

teria con la leyenda «Nemimi parco qui vivit in orbe» y que camina por un osario en el que destaca calaveras de papas, emperadores, cardenales y otros personajes, reproducida en los folios Aiijr y Cijv, ilustró la portada de Gonzalo de Figueroa, *Siguense diez y seis Coplas de las de don Jorge Manrique* (Dominico de Robertis, Sevilla, 1550), aunque esta última estampa ya había aparecido repetidamente tiempo atrás, por ejemplo en la *Elegía sobre la muerte del muy alto & muy católico príncipe & rey nuestro señor don Fernando Quinto de Polo de Grimaldo* [Jacob Cromberger, Sevilla, c. 1516, f. a1v]. La de Lisboa, por su parte, con el paso del tiempo ilustró la portada del *Desprecio del mundo* [Germão Galharde, Lisboa, post. 1542]. Y ambas estampas (la de Lisboa y la de Sevilla), a su vez, son distintas de otras dos, también muy similares, reproducidas en la *Legenda aurea* [Juan de Burgos, Burgos, c. 1497-1498, f. 200v] y en *La contienda del cuerpo y el alma* de Antonio López de Meta [Juan de Villaquirán, Toledo, c. 1515-1520, f. a8v], de manera que en menos de veinte años se pueden documentar al menos cuatro estampas sumamente parecidas. A pesar de ello, y por motivos que desconozco, María Isabel López Martínez [1999:28] afirma que en la portada de la glosa de Gonzalo de Figueroa aparece «la misma ilustración» que se había estampado en Lisboa. A la hora de observar diferencias entre grabados prácticamente iguales pero que no son idénticos, sigo las observaciones de Mercedes Fernández Valladares [2020].

¹⁰ Antonio Pérez Gómez [1961-1963:I, s.p.]; Mário da Costa Roque [1963] y Arthur Lee-Francis Askins [1989b: I, 145-184].

¹¹ Joaquín de Entrambasaguas [1966:99]; s.e. [1970, cubierta]; Miguel de Santiago [1978:22]; Carmen Díaz Castaño [1983, cubierta]; s.e. [1988, contracubierta]; Julio Rodríguez Puértolas [1998, cubierta]; María Morrás [2003:234bis]; s.e. [2008, cubierta]... Debe recordarse también la cubierta del cuaderno monográfico *V Centenario de un desconocido: Jorge Manrique* [1979]. Dejo ahora de lado los muchos estudios específicos sobre el poeta que la han reproducido, aunque se podría recordar, por ejemplo, a Eustaquio Tomé [1946, cubierta], Francisco Caravaca [1974:120], Luis Suñén [1980, cubierta], o a María Esther Silberman de Cywiner [1992:20].

¹² Baste remitir, entre otros muchos ejemplos que cualquier lector podrá ampliar fácilmente, a Pedro Vindel [1927, núm. 53]; Pedro Vindel [1930-1934:V, núm. 1579]; José Manuel Blecua [1944:I, 69]; Guillermo Díaz Plaja [1949-1968:II, 117]; Ezequiel González Mas [1968:220]; Martín de Riquer y José María Valverde [1968:I, 423]; Dámaso Alonso, Eulalia Galvarriato y Luis Rosales [1969:I, 87]; Antonio Sánchez Romeralo y Fernando Ibarra [1972:I, 108]; Martín Alonso [1979:I, 237bis]; Fernando Lázaro Carreter y Vicente Tusón [1985:78]; Miguel Ángel Pérez Priego [2013:124]; Leydis Estela Torres Samudio [2017:4]...

¹³ «Is a woodcut that has become associated with Manrique's *Coplas* independent of its appearance with the gloss», como agudamente señaló Nancy F. Marino [2011:81].

Ante tal tesisura, creo que puede resultar interesante preguntarse de dónde procede y, también, por qué nunca más se volvió a utilizar en una edición de las *Coplas de Jorge Manrique*, sea con glosa o sin ella. Hasta donde se me alcanza, el famoso grabado solo se estampó tres veces más, y siempre en el vuelto de la portada de una obra en formato folio: la del *Catecismo pequeno* de don Diego Ortiz de Villegas, obispo de Ceuta (Valentim Fernandes y João Pedro de Cremona, Lisboa, 1504); la de las *Epistolarum et quarundam orationum. Secunda pars* de Cataldo Parisio Sículo (Hermão de Campos, Lisboa, c. 1513), y la de la *Nova grammatices Marie matris Dei virgines ars* de Estevão Cavaleiro (Valentim Fernandes y Hermão de Campos, Lisboa, 1516).¹⁴ Lo único que cambia, en cada caso, son las palabras impresas en la filacteria que sostiene el ángel, que se adecúan al contenido de cada obra. Esta reutilización, además, permite descartar la posibilidad de que el licenciado Alonso de Cervantes tuviera nada que ver con la elección de la imagen, a pesar de que en el colofón de su estampa él mismo se describiera a pie de imprenta.

A la vista de esas contadas apariciones, es posible conjeturar que el motivo de su ausencia en las reimpresiones e imitaciones posteriores de la *Glosa famosísima* sea muy sencillo y meramente material: la primera edición de esta obra se estampó en formato folio, el que este grabado requería, mientras que las reimpresiones adoptaron el formato en cuarto. Desde este punto de vista, resultan especialmente atinadas las prevenciones que distintos estudiosos han lanzado a la hora de excluir la mayoría de las glosas manriqueñas (y, en particular, la de Alonso de Cervantes) del universo de los humildes pliegos sueltos. Resulta claro que, con su formato en folio, el horizonte social en que se inscribe el proyecto, su morosa dedicatoria y orientación, así como su extensión, se editó más bien como un breve impreso poético, más vinculado a los círculos cortesanos que a los populares, y solo en las reimpresiones posteriores se fue adaptando a las características de aquellos.¹⁵

Más interesante, sin embargo, será establecer de dónde pudo haber tomado el impresor tan deslumbrante estampa. Dejando ahora de lado su innegable calidad, lo acertado de la imagen, en la que un erudito inspirado por la gracia divina expone pormenorizadamente el contenido de una obra anterior, que tiene ante sus ojos, dispuesto a explicarla auxiliado de su biblioteca, que tan

¹⁴ Véanse los repertorios de F.J. Norton [1978, núms. P6, P11 y P.26] y Julián Martín Abad [2001, núms. 388, 394 y 1167]. No es imposible que el tacio se utilizara en alguna otra impresión, hoy perdida, pero aun así seguiría siendo muy poco utilizado. Sobre la elevada pérdida de testimonios en la imprenta postincunable ibérica, véase F.J. Norton [1966:117].

¹⁵ Véanse al respecto las certeras observaciones de Víctor Infantes [1988, 1989 y 1996], Vicenç Beltran [2005 y 2006], Juan Carlos Conde [2005], Laura Puerto Moro [2012 y 2020] y Josep Lluís Martos [2023]. Significativamente, la *Glosa* no fue recogidas por F.J. Norton y Edward M. Wilson en su «List of Poetical Chap-Books up to 1520» [1969:12-30].

bien encaja con el papel que adopta el licenciado Alonso de Cervantes a la hora de glosar las *Coplas de Jorge Manrique*, podría sugerir que pudo haber sido encargada expresamente por el propio Valentim Fernandes, consciente de que estaba dando al molde una obra de éxito seguro.

Desde luego, es bien sabido que la lectura del poema original había sido promocionada desde la propia casa real portuguesa.¹⁶ La edición que se publicara, por tanto, debía resultar especialmente vistosa, pues sería entre el público de la corte donde encontraría a la mayor parte de sus compradores. Buena prueba de ello sería, además de que se utilizara tan soberbio grabado, que el impresor utilizara los mismos tipos y capitales que había empleado seis años atrás para estampar su obra más emblemática hasta el momento: los cuatro volúmenes de la traducción que hicieron frei Nicolau Vieira y frei Bernardo de Alcobaça de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, un proyecto auspiciado por Juan II de Portugal y sobre todo por su esposa, Leonor de Viseu. Esta circunstancia no solo se explicitaba desde el prohemio y los cuatro colofones (escalonados entre el 14 de mayo y el 20 de noviembre de 1495), sino que se reforzó visualmente con la reproducción de sus respectivas armas heráldicas en las portadas, un retrato orante de los monarcas al pie de la cruz y la inclusión de sus respectivas divisas: un pelícano y una red de pescar camarones, detalles que, precisamente, convirtieron esta obra en el primer incunable ilustrado realizado en Portugal.¹⁷ De hecho, prácticamente toda la producción conocida de Valentim Fernandes en sus primeros años está o directamente auspiciada por la corona portuguesa, detalle que el impresor se complace en destacar repetidamente (el *Livro de Marco Paulo* en 1502; el *Regimento dos oficiaes das cidades, villas e lugares destes regnos*, en 1504; la carta de don Manuel al Papa Julio II, en 1505; el *Auto dos Apostolos* de Bernardo de Brihuega, en 1505...) o dirigida a satisfacer la demanda del público de la corte (la *Grammatica* de Juan de Passtrana en 1497; la primera parte de las epístolas y oraciones de Cataldo Parisio Sículo, que había sido preceptor del príncipe don Manuel, en 1500; los poemas de este mismo en 1502; el *Catecismo* de Diego Ortiz de Villegas, ya mencionado, en 1504...). Sin duda, es en esta última categoría en la que cabría incluir la *Glosa famosísima*. Y no es un dato menor que todos esos proyectos elevaron al impresor Valentim Fernandes a la categoría de «escudeyro da excellen-

¹⁶ Varias anécdotas cortesanas reflejan el aprecio que sintieron João II y João III por las *Coplas*. Véase al respecto Rubem Amaral, Jr. [2013].

¹⁷ Konrad Haebler [1903-1917:I, núm. 373]. Sobre la labor de Valentim Fernandes, solo o asociado con otros oficiales, que representa por sí solo uno de los principales capítulos en la historia de la primitiva imprenta en Portugal, véanse los trabajos de Yvonne Hendrich [2007] y Helga Maria Jüsten [2007].

tissima reyna dona Leonor» (Norton 1978:496a), además de proporcionarle algunos empleos honoríficos en Lisboa.

Con todo, si de verdad el tacaño fue realizado expresamente para ilustrar esta obra incurrió en algunos errores de bulto. Por un lado, el licenciado Alonso de Cervantes, antiguo corregidor de Burguillos que –según repite una y otra vez– malvive en Portugal, que solo ansía volver a reunirse con su señor, el II duque de Béjar, y que supervisó personalmente la impresión de Lisboa, no podría representarse sentado en una cátedra universitaria, consultando a su placer una surtida biblioteca. Por otro, y lo que resulta sin duda más importante, en su pesadísimo prólogo nunca se atrevió a sugerir que su glosa podía estar inspirada por la gracia de Dios. Esas discordancias, inducen a pensar que Valentim Fernandes utilizó o imitó un tacaño que ya debía circular entre los incunables ilustrados que corrían por Europa. En consecuencia, para localizar su posible origen, solo sería necesario encontrar una obra impresa con anterioridad, en formato folio, en la que una autoridad académica realizara una función similar a la que se atribuía al licenciado.

En efecto, una rápida búsqueda entre los incunables del decenio anterior revela que una versión de esa estampa apareció por primera vez en una serie de ediciones parisinas en formato folio de *La Danse Macabre*, costeadas por Antoine Vérard y realizadas sucesiva y presumiblemente en los talleres de Pierre Le Rouge hacia 1491 o 1492, Jean Ménard y Gillet Couteau el 26 de junio de 1492 y Gillet Couteau en solitario poco después de esa fecha (figs. 3 y 4). El análisis de los tipos utilizados en cada una de estas impresiones, además, sugiere que entre la estampa de Pierre Le Rouge y la de Jean Ménard y Gillet Couteau debió existir una segunda edición del primero, hoy perdida (Baurmeister, Hillard y Petit 1981-2014:I, núms. D-4 y D-5).¹⁸ El grabado aquí estudiado ocupa siempre la primera página del texto (no la portada), representando así la autoridad que amonesta a los lectores de la obra. El modelo, pues, no se encontraba muy lejos ni en el tiempo ni en la orientación ascética.

Las matrices en madera de Pierre Le Rouge con que se ilustraron estas ediciones se abrieron expresamente para ellas, aunque se inspiraron largamente en las que poco antes había realizado este mismo artista para acompañar la primera estampa de *La Danse Macabre*, impresa en París por Guyot Marchant en 1485 (fig. 5), varias veces reeditada, ampliada e imitada en los siguientes años.¹⁹

¹⁸ Debe señalarse que la primera edición no es exactamente un libro, sino un conjunto de láminas desplegables, actualmente cortadas y encoladas sobre tres cartones. Por otro lado, la tercera edición presenta su marco inferior ligeramente recortado, detalle importante para su reutilización posterior.

¹⁹ Como el único ejemplar que ha sobrevivido de esta primera edición (Bibliothèque municipale de Grenoble, I 327 Rés) ha perdido casi toda su primera hoja y solo conserva un fragmento

Sin embargo, casi más importantes que las semejanzas van a resultar las diferencias entre una y otra. Además de que la nueva ilustración cambia la distribución de los elementos, la autoridad abandona su hábito eclesiástico para vestir la ropa talar académica (con toga, muceta y birrete) y aparece sentada en una cátedra con tornavoz. Todo esto lo retoma de otra de las primeras ilustraciones, pues aparecía en la amonestación final de la autoridad que ya presentaban esas ediciones (fig. 6). Además, se sustituye el entorno más o menos vegetal –que remitía al Cimetière des Saints-Innocents de París, donde se suponía que estaba ubicado el modelo– por uno doméstico, al que se suma un perro royendo un hueso.

Aunque la xilografía de este segundo grupo de *Danses macabres* parisinas aparece orlada con un elegante marco arquitectónico –ausente de la que se reprodujo en la imprenta de Valentim Fernandes– y dos de ellas hayan sobrevivido en ejemplares coloreados, parece fuera de toda duda que la estampa lisboeta la reproduce. Es evidente que coinciden en casi todos sus detalles, incluso en los más insignificantes: las molduras y refuerzos del mobiliario, el tapizado de la cátedra, los pliegues de la toga y la muceta, la posición de las manos, los bullones y cierres de las encuadernaciones, la posición de los útiles de escritura, la forma en que la filacteria se superpone al remate superior del facistol... Además, una detallada medición de algunos de sus elementos en ambas manifestaciones así lo revela: el brazo de la cátedra mide 47 mm de alto (desde la base hasta la moldura); la mesa central mide 41 mm de ancho; la mesa lateral mide 45 mm de ancho y 70 mm de alto; la columna de libros que reposa sobre ella mide 20 mm de alto; el facistol mide 48 mm de ancho y 66 mm de alto; la alas del ángel miden 124 mm de un extremo a otro; la filacteria tiene 14 mm de ancho en el punto en que se une al facistol... La correspondencia es tan ajustada que resulta difícil decidir, de un primer vistazo, si se trata de una copia fidelísima –acaso por el método del estarcido, tan extendido hacia esos años– o si se pudo llegar a utilizar el tazo original vaciado por Pierre Le Rouge, que con el paso del tiempo habría perdido su marco arquitectónico, su parte inferior y parte de su lateral izquierdo de manera más o menos accidental. Con todo, si así fue, sería necesario explicar cómo pudo llegar a Lisboa.

Desde luego, que esta estampa –pesciendo ahora de las otras que la acompañaban– se utilizara hasta en cuatro ocasiones en apenas dos años ofrece un dato significativo, y es que seguramente pronto dejó de ser una novedad en el incipiente mercado del libro parisino. Por eso en adelante solo se encontrará en otros círculos comerciales. En efecto, solo unos pocos años después la xilografía reaparece ilustrando la portada de una edición en folio de la traducción latina

de ella, se reproducen las estampas de la segunda, realizada en París entre septiembre de 1485 y el 7 de julio de 1486.

del *De anima* de Aristóteles realizada por Guillelmus de Morbeka, adicionada con los comentarios de Johannes de Mechlinia y un epítome de Gerardus de Harderwijck, impresa en Colonia por Heinrich Quentell en 1497 (fig. 7). También en esta ocasión, los más pequeños detalles y las medidas resultan idénticos, y no debe pasarse por alto que su parte inferior no solo está ligeramente rebajada –igual que ocurría con la última estampa aparecida en París–, sino que parece que no se llegó a estampar en su totalidad, acaso porque el taller de Heinrich Quentell se había especializado en imprimir volúmenes en cuarto, muy bien recibidos entre los estudiantes universitarios (Scholderer 1934:116; Hellenga 2006:87), y sus volúmenes en folio, en comparación, resultan un tanto pequeños, por lo que es posible que una parte del taca no recibiera suficiente presión. Al coincidir incluso en los más mínimos detalles, resulta evidente que el taca original viajó de París a Colonia, aunque no se vuelven a tener noticias de su uso posteriores a esa impresión de 1497. ¿Pudo llegar después a Lisboa? Al fin y al cabo, los estudiosos han señalado insistentemente que el grueso de las ilustraciones de la imprenta hispana más primitiva procedía de Alemania.²⁰ Nada de extraño tendría, pues, que también esta vez resultara así.

Sin embargo, en otras ocasiones no se utilizó el taca original, sino que se realizó una imitación más o menos acertada. Precisamente hacia esos mismos años, en Lyon, un avisado impresor, Mathias Huss, decidió dar al molde *La Grant danse macabre des hommes et des femmes* en febrero de 1499 o 1500.²¹ Era la primera vez que ambas obras se imprimían en un mismo volumen, por lo que el negocio parecía seguro. Para llevarla a cabo encargó una fiel pero tosca copia de las dos series de ilustraciones originales de Pierre Le Rouge: con las encargadas por Antoine Vérard ilustró la primera, la *Danse macabre des hommes*; con las encargadas por Guyot Marchant, la segunda, la *Danse macabre des femmes*, y añadió otras nuevas estampas al conjunto. La que aquí se estudia apareció dos veces, al frente de cada una de las dos danzas (fig. 8), pero a pesar de lo cuidadosamente que se realizó el trabajo no cuesta mucho advertir que «les gravures [...] ont été calquées fidèlement, mais les traits n'ont pas la finesse du travail de Pierre Le Rouge» (Monceaux 1896:190). En efecto, una

²⁰ Modernamente puede acudirse, por ejemplo, a los trabajos de Fernando Baños Vallejo [2018], Marta Haro y María Jesús Lacarra [2019] o María Jesús Lacarra [2016a, 2016b y 2020]. También lo había recordado Francisco Rico [1994:86-88], al referirse brevemente a las ilustraciones de las primeras ediciones de Esopo. Para el caso concreto del material utilizado por Valentim Fernandes, véase F.J. Norton, [1978:495].

²¹ Hasta bien entrado el siglo XVI fue frecuente en muchas ciudades de Francia que el cambio de año se contabilizara el día de Pascua, y no el 1 de enero. Cf. Francesco Maiello [1994:6]. Por otro lado, cabe recordar que la primitiva imprenta hispana también utilizó tacos que provenían del taller de Mathias Huss (Fernando Baños Vallejo, 2012 y 2018).

atenta comparación revela todo un haz de pequeñas diferencias: el trazo de la filacteria, por error, se une al del facistol, el pelaje del perro es diferente (se le marca en toda la anchura del cuello, no solo en la mitad), las manos del ángel no están bien definidas...

De hecho, todo parece apuntar a que el tajo original desapareció del mercado francés. Prueba de ello es que fue sustituido por otros dos que lo imitaban de forma harto evidente. El primero, reservado en principio para ilustrar obras en cuarto, recreaba el original con mucha libertad, y fue incluido apenas uno o dos años después, en un nuevo programa de imágenes abierto expresamente para ilustrar otra edición de *La Grant danse macabre des hommes et des femmes* impresa por Claude Nourri en Lyon en 1501 (fig. 9).²² El segundo, utilizado para ilustrar obras en folio, aparece documentado unos decenios más tarde y es el que se le intenta parecer más, si bien su ejecución resulta bastante desmañada y a simple vista se aprecian grandes diferencias con el modelo original (fig. 10). También en este caso se suprime el marco arquitectónico, los herrajes de los muebles están inclinados, la mesa central no presenta molduras, el ala derecha del ángel se une a la cátedra, el escalpelo es mucho más grueso...

Así las cosas, si en Colonia se estampó el tajo original vaciado por Pierre Le Rouge únicamente en 1497, y resulta claro que en Francia no se volvió a utilizar y fue sustituida por imitaciones más o menos cercanas, cabe preguntarse si la estampa que incluyó Valentem Fernandes en su impresión de la *Glosa famosísima* de Alonso Cervantes provenía de ese mismo original, más o menos dañado en su viaje hasta Lisboa, o si también era una imitación. El hecho de que la última impresión parisina se efectuara con un tajo ligeramente rebajado en su parte inferior, y que ese defecto se acrecentara cuando se reestampó en Colonia unos años después inducen a suponer lo primero.

Sin embargo, una detenida comparación entre las estampas de *La Danse macabre* y de las *Coplas* permite asegurar que la segunda es en realidad una copia de la primera. Extraordinariamente fiel, desde luego, pero copia. Las discrepancias son, desde luego, minúsculas, y en algún momento podrían inducir a pensar que se trataría de simples restauraciones efectuadas sobre un tajo más o menos dañado. De hecho, la pequeña imperfección que se observa en el

²² Es importante mencionar que durante muchos años más se fue reutilizando este mismo tajo para ilustrar todo tipo de obras, como atestiguan *Le Kalendrier des bergiers* (Claude Nourry, Lyon, 29/06/1508, f. [aiv]), *La vie des troyes Maries* (Claude Nourry, Lyon, 06/07/1519, f. [aiv]) o *Le Trésor des pauvres selon maistre Arnoult de Ville Nove* (Claude Nourry, Lyon, 04/11/1518, f. [air]; Claude Nourry, Lyon, 14/08/1527, f. [air])... Desaparecido el obrador, siguió utilizándose en los que heredaron su material, como demuestra el segundo volumen de *La Bible en françoy* ([Pierre Bailly, Lyon], 1531, f. [AAviiv]).

extremo del ala izquierda del ángel (a la derecha del lector), coincide exactamente con el punto en que esta se uniría al marco arquitectónico perdido. Sin embargo, pronto se advierte que ese detalle obedece a la fidelidad de la reproducción. Otros pormenores revelan que se trata en realidad de una imitación: el espesor del armiño de la muceta, el número de clavos en el refuerzo de los muebles, las líneas de sombra en la cajuela del facistol, las marcas de expresión del personaje, la cabeza y el hueso del perro... A pesar de ello, hay que reconocer que no resta un ápice a potenciar la efectividad del mensaje transmitido, por lo que resulta comprensible que se haya fijado en la memoria de todos los que se han acercado con ella a la lectura de las *Coplas* de Manrique, que se asocian con ella de inmediato. La estampa funciona así como un código visual, que remite a una tipología determinada y marca indefectiblemente su recepción entre los lectores.

Pierre Le Rouge falleció 1493 (Monceaux 1896:9, 13, 16...). Sin duda no pudo ni imaginar que la matriz que vació para ilustrar por segunda vez *La Danse macabre* tendría una vida posterior tan dilatada y, sobre todo, tan viajera. Y mucho menos que, con el correr de los siglos, se convertiría en una imagen tan determinante en el horizonte de la literatura española medieval. No obstante, el azar hizo coincidir la difusión de su trabajo con la primera edición de la *Glosa famosísima* de Alonso de Cervantes, un jalón importantísimo a la hora de transmitir e interpretar las *Coplas* de Jorge Manrique para las generaciones futuras. Si hasta el momento sus compañeros de volumen habían venido a remarcar una visión más o menos ascética de las mismas, esta impresión le superpondría un componente moralizante y doctrinal, subrayado desde el primer momento por esa figura del severo profesor universitario que imparte una importante lección henchida de sabiduría desde su cátedra. Sería interesante dilucidar si Valentim Fernandes encargó esa versión del tacco inspirado por las concomitancias que pudo encontrar entre las *Coplas* y *La Danse macabre* –detalle que lo convertiría en uno de lectores más sagaces que habrían tenido las primeras hasta el momento– o si, desde buen principio, pensó que lo podría utilizar para ilustrar cualquier texto de carácter doctrinal que diera a la imprenta durante los siguientes años –como acaso vendría a demostrar el hecho de que la reutilizara en varias ocasiones–, pero hay que reconocer que la elección resultó de lo más acertada y coincidió exactamente con la recepción que se hizo de esta elegía en las generaciones futuras. Hubo que esperar hasta el tercer cuarto del siglo XX para que un puñado de lectores entusiastas (Pedro Salinas, Francisco Rico, Jaime Gil de Biedma) descubriera tras ellas, al menos en igualdad de condiciones, el más deslumbrante retrato de las cortes que conoció don Rodrigo Manrique, que su hijo rescató por un instante del olvido para enmarcar dignamente su extraordinaria vida y su ejemplar muerte.



Figs. 1 y 2: Alonso de Cervantes, *Glosa famosísima sobre las «Coplas» de don Jorge Manrique*. Valentim Fernandes, Lisboa, 1604/1501, [H. Ajr y Ajv]. Londres, The British Library, C.20.e.19. © The British Library.

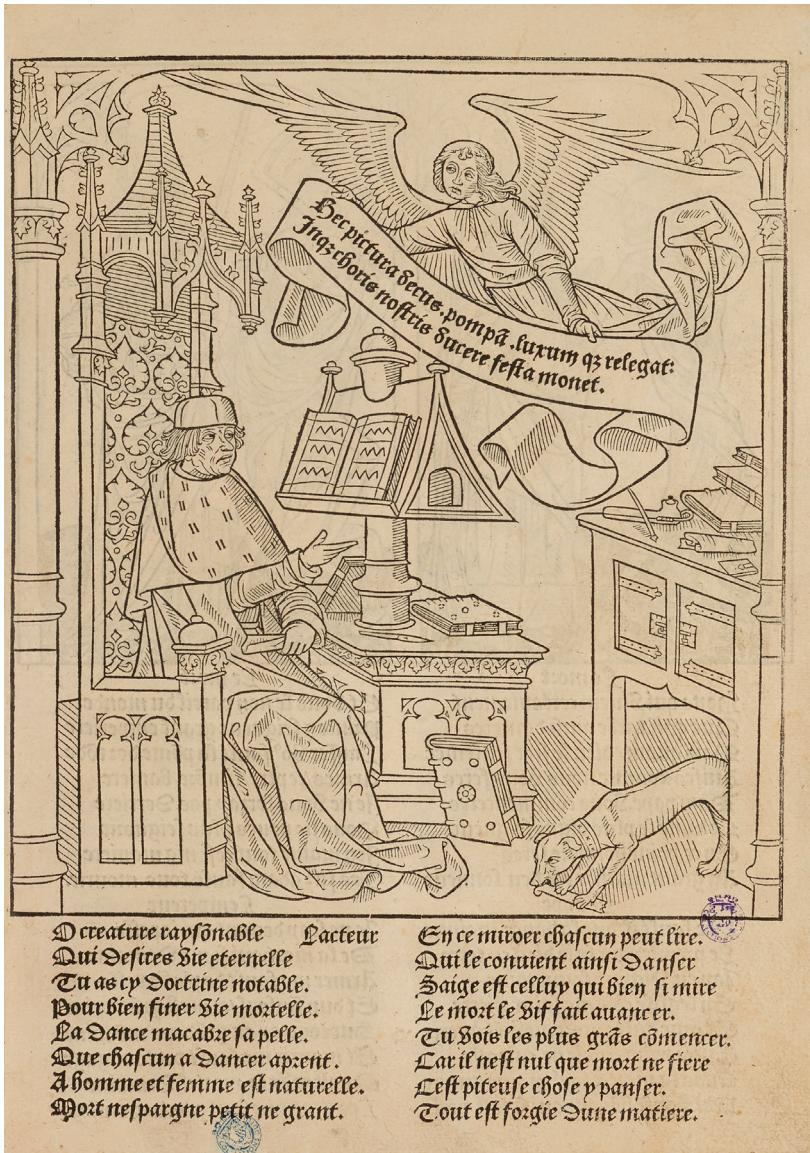
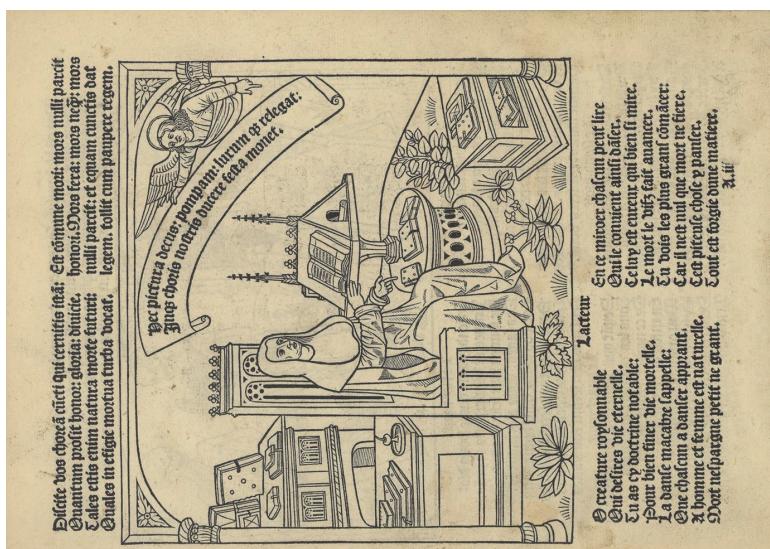
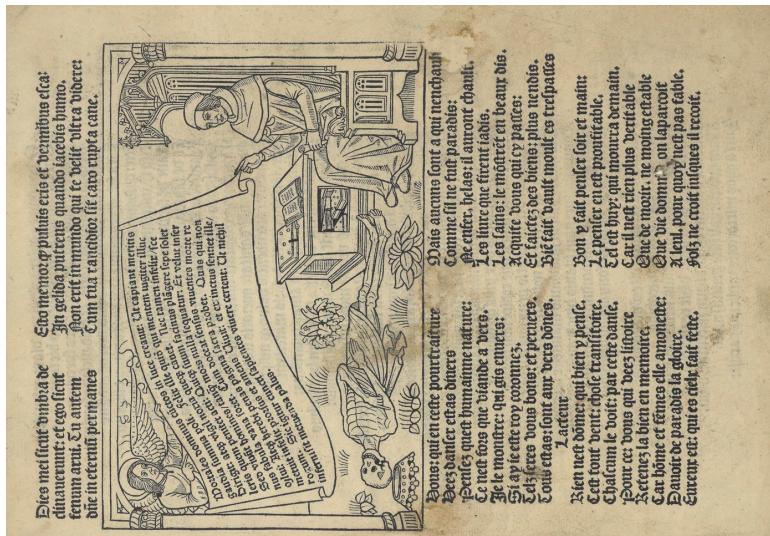


Fig. 3: *La Danse macabre*. Jean Ménard y Gillet Couteau [para Antoine Vérard], París, 26/06/1492, [f. air]. Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, Inc. LDUT 301. © Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris.



Fig. 4: *La Danse macabre*. Gillet Couteau [para Antoine Vérard], París, post. 26/06/1492, f. [f. air]. París, Bibliothèque nationale de France, Rés. velins 579. © Bibliothèque nationale de France.



Figs. 5 y 6: La Danse macabre. [Guyot Marchant, Paris, entre el 28/09/1485 y el 07/07/1486], ff. Aiii y [Bvir]. París, Bibliothèque nationale de France, Rés. YE-88. © Bibliothèque nationale de France.

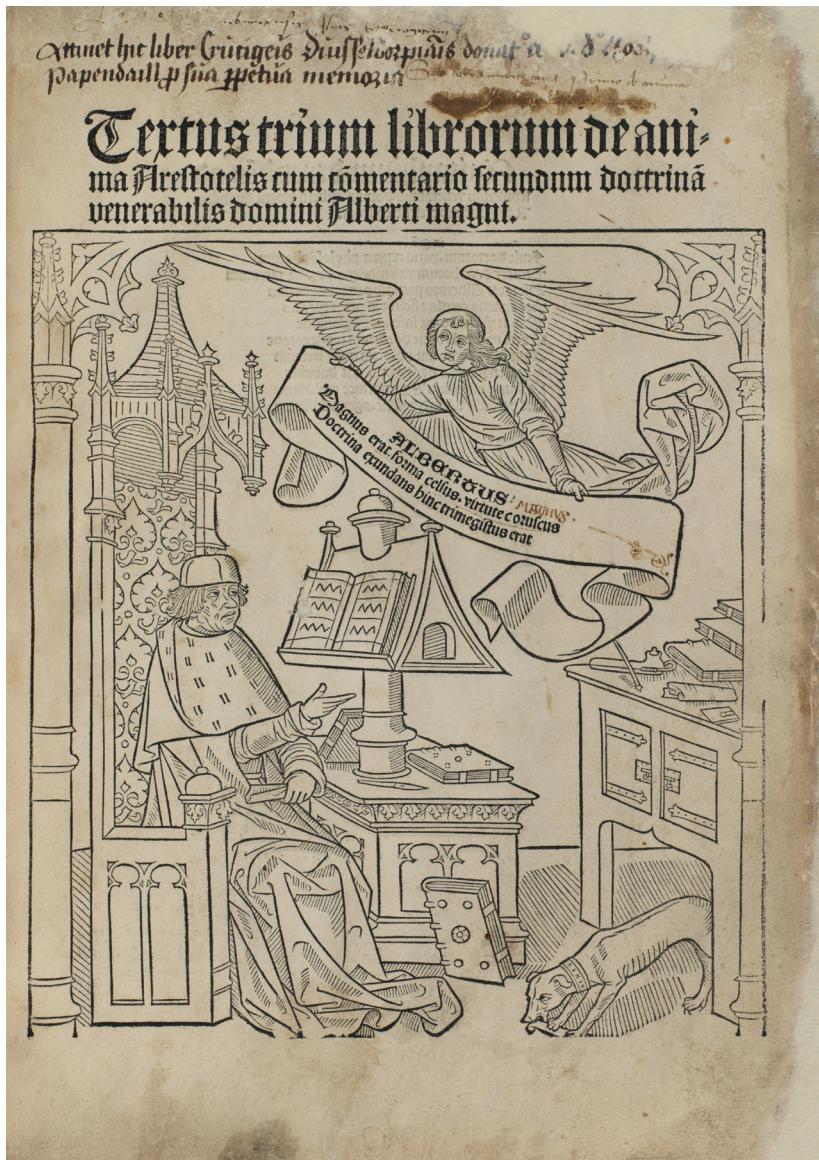


Fig. 7: *Textus trium librorum De Anima Aristotelis*. Heinrich Quentell, Colonia, 27/05/1497, [f. ajr]. Düsseldorf, Universitäts- und Landesbibliothek, Ink. Scr. Gr. 53. © Heinrich Heine Universität Düsseldorf.

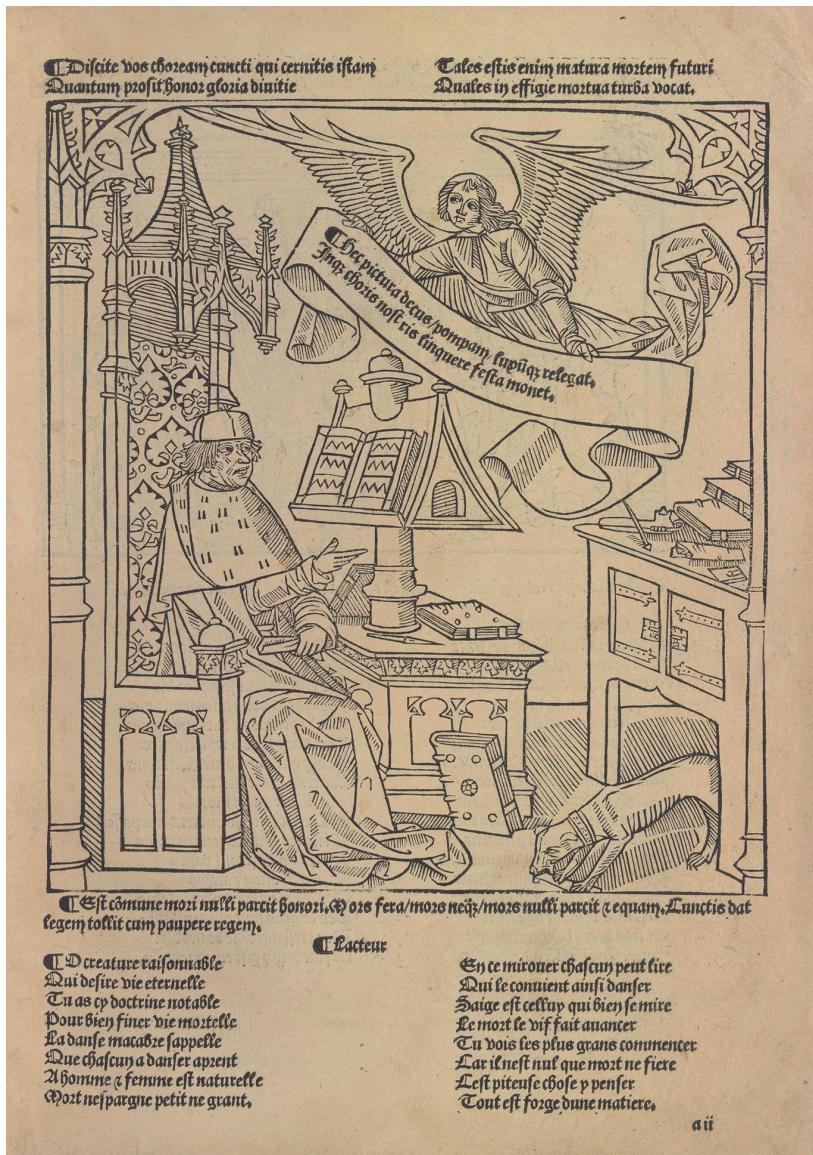


Fig. 8: *La Grant Danse macabre des hommes et des femmes*. [Mathias Huss, Lyon], 18/02/1499 [?1500?], f. aiir. Princeton University Library, Special Collections: William H. Scheide Library, 43.2. © Princeton University Library.

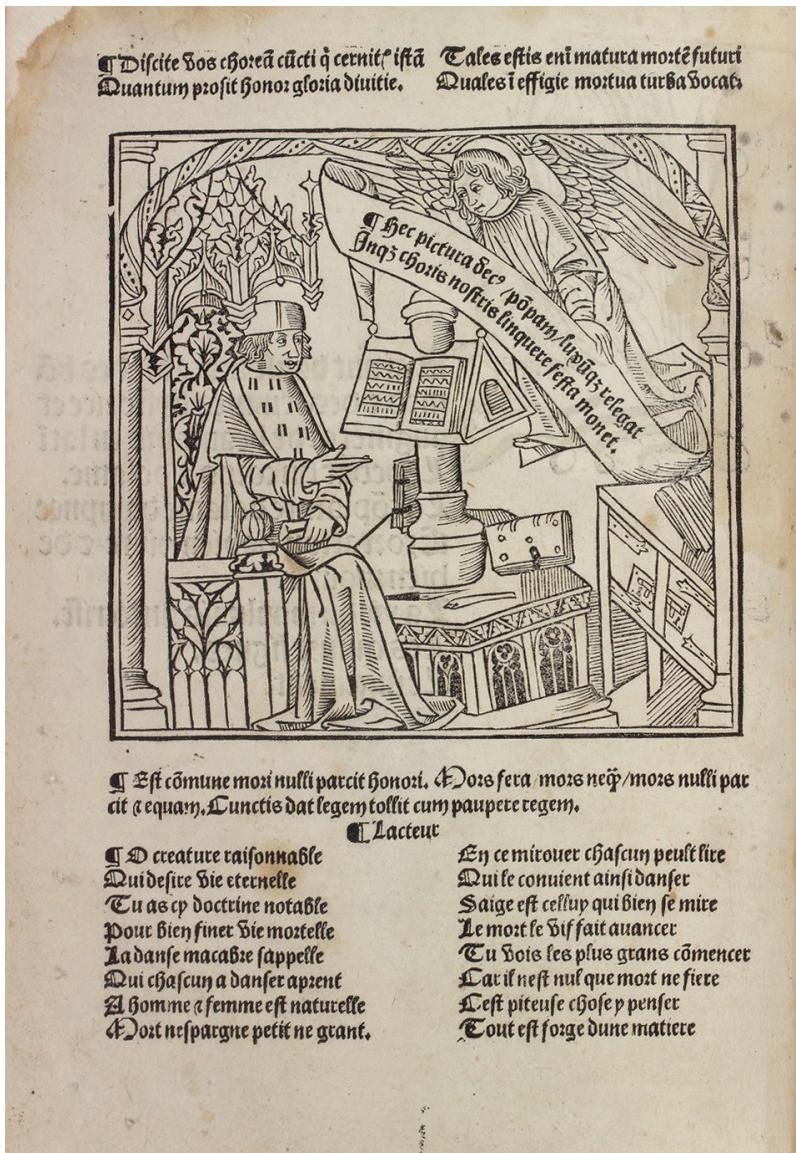
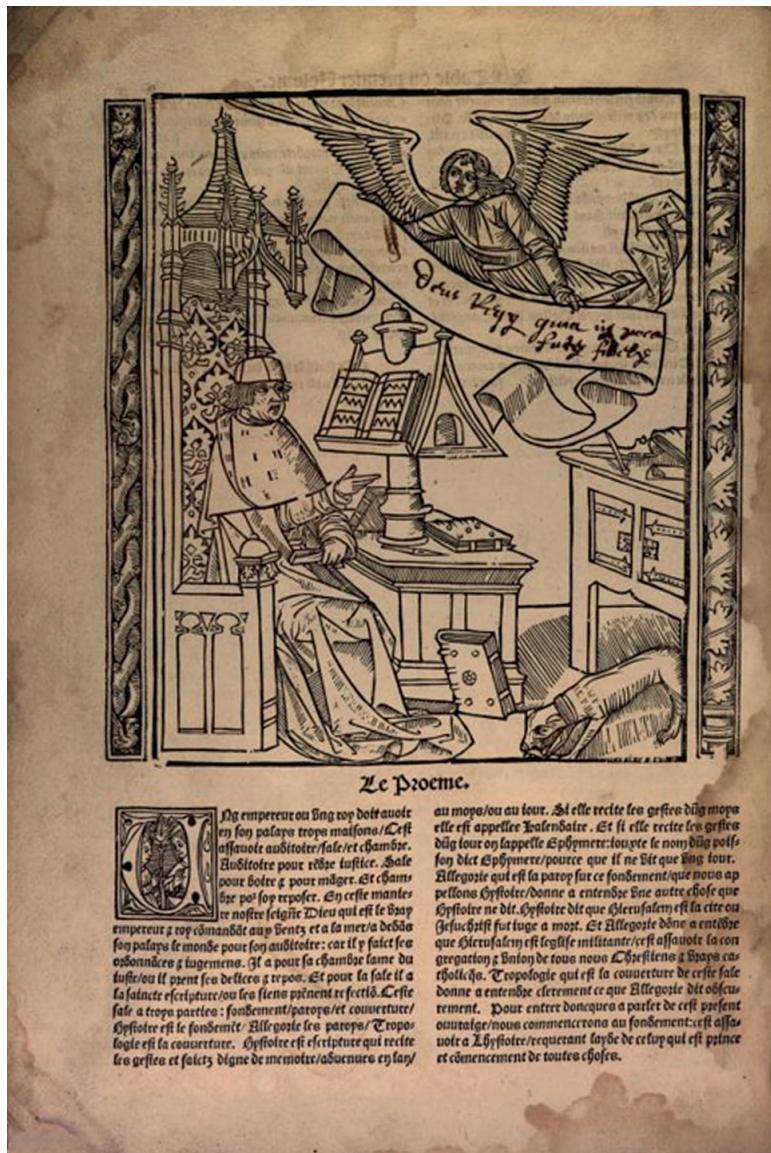


Fig. 9: *La Grant Danse macabre des hommes et des femmes*. Claude Nourry, Lyon, 31/08/1501, f. [ajv]. París, Bibliothèque nationale de France, Arsenal, Rés. 4-BL-3114. © Bibliothèque nationale de France.



Le Proeme.

Loq empereur ou l[or]g r[oi] d[eu]s d[eu]s
en son palais tropa malison/ Cest
affaivoir au b[ea]t[er]re sale/et chamb[re].
aubtoile pour r[es]o[ur]s tufice. Sale
pour boire g[ou]t pour mal[er]. Et chamb[re]
h[ab]it po[ur] repos[er]. En celle man[er]e
te nostre seign[eur] Dieu qui est le b[ea]t[er]re
empereur g[ou]t command[er] aux b[ea]t[er]res et a la mer/et de des[er]t
son palais le monde pour son aubtoile: car il y fait le
escombrez g[ou]t au g[ou]t. Il a pour sa chamb[re] lame du
tufice ou il p[er]t leu de lec[er]to et repos[er]. Et pour la sale il a
la latice escripture/ou les steno[graph]ie et testis. Cest
sale a trois partiez: fondement/patoy/et couverture/
Hysfote est le fondement. Allegorie les patoy/ Tropo[logie]
est la couverture. Hysfote est escripture qui recite
les gestes et f[er]tez digne de memoire/absurmes en lang/

au m[er]e/ou au tour. Si elle recite les gestes d[eu]s m[er]e
elle est appeler Polendotier. Et si elle recite les gestes
d[eu]s tour on appelle Ephymere: souye le nom d[eu]s pols
son d[eu]s Ephymere/pource que il ne vit que long tour.
Allegorie qui est la patoy sur ce fondement/que nous ap
pellons Hysfote/donne a entende[re] une autre chose que
Hysfote ne dit. Hysfote dit que Hierusalem est la cite ou
Jesuchrist fut luge a mort. Et Allegorie donne a entende[re]
que Hierusalem est l[eg]e[re] militante/ce est aujou[re] la con
gregation et b[ea]t[er]re de toute nous Chrestiens g[ou]t b[ea]t[er]re
cholique. Tropologie qui est la conuerture de celle sale
donne a entende[re] clerement ce que Allegorie dit obscur
ement. Pour ente[re] doncques a parler de ce[re] present
ouvrage/nous commençerons au fondement/ce est aujou
r[oi]re a Hysfote/requenant l[ay]de de celuy qui est prince
et commencement de toutes choses.

Fig. 10: *Le premier volume de la Bible en françois*. [Pierre Bailly, Lyon], 1531, f. [Aviiiv]. Lyon, Bibliothèque Municipale, 2073. © Bibliothèque municipale de Lyon.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Dámaso, Eulalia GALVARRIATO y Luis ROSALES, *Primavera y flor de la literatura hispánica*, Selecciones del Reader's Digest, Madrid, 1969, 4 vols.
- ALONSO, Martín, *Historia de la literatura mundial*, Edaf, Madrid, 1979, 2 vols.
- AMARAL, Jr., Rubem, «La influencia de la obra de Jorge Manrique en Portugal, especialmente en el siglo XVI», *Janus*, II (2013), pp. 27-47.
- ASKINS, Arthur Lee-Francis, *Pliegos Poéticos Españoles de la British Library, Londres (Impresos antes de 1601)*, Estudio, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1989a.
- ASKINS, Arthur Lee-Francis, ed., *Pliegos poéticos Españoles de la British Library, Londres (Impresos antes de 1601)*. Facsímil, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1989b, 3 vols.
- ASKINS, Arthur Lee-Francis, y Víctor INFANTES, *Suplemento al «Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)» de Antonio Rodríguez Moñino*, ed. Laura Puerto Moro, Academia del Hispanismo, Vigo, 2014.
- BAÑOS Vallejo, Fernando, «La transformación del *Flos sanctorum* castellano en la imprenta», en *Vides medievals de sants: difusió, tradició i llegenda*, edd. Marinela García Sempere y M.ª Àngels Llorca Tonda, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alicante, 2012, pp. 65-97.
- BAÑOS Vallejo, Fernando, «La ilustración en las primeras ediciones peninsulares del *Flos sanctorum*», en *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento*, ed. María Morrás, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2018, pp. 165-182.
- BAURMEISTER, Ursula, Denise HILLARD y Nicolas PETIT, *Catalogue des incunables*, Bibliothèque nationale de France, París, 1981-2014, 2 vols en 8 fascículos.
- BELTRAN, Vicenç, *Coplas que bizo Jorge Manrique a la muerte de su padre. Edición crítica con un estudio de su transmisión textual*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1991.
- BELTRAN, Vicenç, «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura/cultura popular», *Revista de literatura medieval*, XVII (2005), pp. 71-120.
- BELTRAN, Vicenç, «Imprenta antigua, pliegos poéticos, cultura popular (-1516)», en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, dir. Pedro M. Cátedra, edd. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Instituto de Historia del Libro y la Lectura, Salamanca, 2006, pp. 363-379.
- BLECUA, José Manuel, *Historia de la literatura española*, Librería General, Zaragoza, 1944, 2 vols.
- CARAVACA, Francisco, «Notas sobre las llamadas *Coplas póstumas* de Jorge Manrique», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, L (1974), pp. 89-135.
- CÁTEDRA, Pedro Manuel, ed., Francisco de Avila, *La Vida y la Muerte, o Vergel de discretos (1508)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2000.
- CONDE, Juan Carlos, «Observaciones bibliográficas y literarias sobre medio pliego poético», en *Filología dei testi a stampa (area iberica)*, coord. Patrizia Botta, Mucchi, Módena, 2005, pp. 229-240.

- CORTINA, Augusto, ed., Jorge Manrique, *Cancionero*, La Lectura, Madrid, 1929.
- DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen, ed., Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, Castalia, Madrid, 1983.
- DÍAZ PLAIA, Guillermo, dir., *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barna, Barcelona, 1949-1968, 7 vols.
- DUTTON, Brian, *El cancionero del siglo XV: c. 1360-1520*, Biblioteca española del siglo XV-Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Los Manriques: poetas del siglo XV*, Ebro, Zaragoza, 1966.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, «Dos ejemplares recuperados del *Cancionero de Zaragoza* (92VC) con sorpresa inserta: unas desconocidas *Coplas del Quicumque vult* y dos nuevos fragmentos de *La Pasión trovada y de la Vita Christi*», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, VIII (2019), pp. 50-106.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, «De la tipobibliografía a la bibliiconografía. Consideraciones metodológicas para un *Repertorio digital de materiales iconográficos de los impresos españoles del siglo XVI*», en *La palabra escrita e impresa: libros, bibliotecas, coleccionistas y lectores en el mundo hispano y novohispano: in memoriam Víctor Infantes & Giuseppe Mazzocchi*, edd. Juan Carlos Conde y Clive Griffin, The Hispanic Society of America-Magdalen College, Nueva York-Oxford, 2020, pp. 57-98.
- GONZÁLEZ MAS, Ezequiel, *Historia de la literatura española: Época medieval (siglos X-XV)*, Ediciones de La Torre-Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1968.
- GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier, ed., *La Glosa famosíssima de Alonso de Cervantes. Estudio y edición*, Universidad Pontificia de Salamanca-Sindéresis, Salamanca, 2024.
- HAEBLER, [Konrad], *Bibliografía ibérica del siglo XV*, Martinus Nijhoff-Karl W. Hiersemann, La Haya, 1903-1917, 2 vols.
- HARO, Marta, y María Jesús LACARRA, «Los grabados de los incunables del *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*», en «*Et era muy acuoso en allegar el saber*». *Studia philologica in honorem Juan Paredes*, edd. Eva Muñoz Rayas y Enrique J. Nogueras Valdivieso, Universidad de Granada, 2019, pp. 407-431.
- HELLINGA, Lotte, *Impresores, editores, correctores y cajistas*, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Salamanca, 2006.
- HENDRICH, Yvonne, *Valentim Fernandes. Ein deutscher Buchdrucker in Portugal um die Wende vom 15. Zum 16. Jahrhundert und sein Umkreis*, Peter Lang, Fráncfort del Meno, 2007.
- INFANTES, Víctor, «Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario (1482-1600)», en *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional* (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986), edd. María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra, Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, Salamanca-Madrid, 1988, pp. 237-248.
- INFANTES, Víctor, «Edición, literatura y realeza. Apuntes sobre los pliegos poéticos incunables», en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento: Actas del Congreso Internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*, ed. Manuel Criado de Val, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, pp. 85-98.
- INFANTES, Víctor, «Los pliegos sueltos del Siglo de Oro: hacia la historia de una poética editorial», en *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe*,

- XVth-XIXth siècles, edd. Roger Chartier y Hans-Jürgen Lüsebrink, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine-Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, París, 1996, pp. 283-298.
- ISTC: The British Library, *Incunabula Short Title Catalogue (ISTC): The International Database of 15-Century European Printing*, https://data.cerl.org/istc/_search
- JÜSTEN, Helga Maria, *Valentim Fernandes e a Literatura de Viagens*, Câmara Municipal de Lagos, Lagos, 2007.
- LACARRA, María Jesús, «Imágenes del *Libro del Anticristo* [Zaragoza: Pablo Hurus, 1496]», *Revista de poética medieval*, XXX (2016a), pp. 179-198.
- LACARRA, María Jesús, «La *Vida e historia del rey Apolonio* [:Zaragoza, Juan Hurus, 1488?] y su trayectoria genérica», *Tirant*, XIX (2016b), pp. 47-56.
- LACARRA, María Jesús, «El ciclo de imágenes del *Cancionero de Zaragoza* en los testimonios incunables (92VC y 95VC)», *Revista de poética medieval*, XXXIV (2020), pp. 107-130.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, y Vicente TUSÓN, *Literatura española 2º*, Anaya, Madrid, 1985.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel, ed., Gonzalo de Figueroa, *Glosas a las Coplas de Jorge Manrique. Cancionerillo*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1999.
- MAIELLO, Francesco, *Storia del calendario: La misurazione del tempo, 1450-1800*, Einaudi, Turín, 1994.
- MARINI, Massimo, «Un testimonio poco conocido de las *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre*: la impresión de Abraham Usque (Ferrara, 1554)», en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, coord. Carlos Alvar, CiLengua-Fundación San Millán de la Cogolla, 2015, pp. 917-940.
- MARINO, Nancy F., *Jorge Manrique's «Coplas por la muerte de su padre»: A History of the Poem and Its Reception*, Tamesis, Woodbridge, 2011.
- MARTÍN ABAD, Julián, *Post-incunables ibéricos*, Ollero & Ramos, Madrid, 2001.
- MARTOS, Josep Lluís, *El primer cancionero impreso y un pliego poético incunable*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Francfort del Meno, 2023.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, Viuda de Hernando y C.ª-Librería de Perlado, Páez y C.ª, Madrid, 1890-1916, 14 vols.
- MONCEAUX, Henri, *Les Le Rouge de Chablis, calligraphes et miniaturistes, graveurs et imprimeurs. Étude sur les débuts de l'illustration du livre au XVth siècle*, A. Claudin, París, 1896.
- MORRÁS, María, ed., Jorge Manrique, *Poesía*, Castalia, Madrid, 2003.
- NORTON, Frederick J., *Printing in Spain, 1501-1520 with a Note on the Early Editions of the «Celestina»*, Cambridge University Press, Cambridge, 1966.
- NORTON, Frederick J., *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978.
- NORTON, Frederick J., y Edward M. WILSON, *Two Spanish Verse Chap-books: Romance de Amadis (c. 1515-19). Juyzio ballado y trobado (c. 1510). A Facsimile Edition with Bibliographical and Textual Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969.
- PÉREZ GÓMEZ, Antonio, ed., *Glosas a las Coplas de Jorge Manrique*, «...la fonte que mana y corre...», Cieza, 1961-1963, 6 vols.

- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Literatura española medieval (Siglo xv)*, Universidad Nacional de Educación a Distancia-Ramón Areces, Madrid, 2013
- PUERTO MORO, Laura, «El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)», *eHumanista*, XXI (2012), pp. 257-304.
- PUERTO MORO, Laura, «Literatura popular impresa y proyección social: pliegos poéticos del siglo XVI con dedicatario», *Anuario de estudios filológicos*, XLIII (2020), pp. 271-288.
- RICO, Francisco, «Unas Coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428», *Anuario de estudios medievales*, II (1965), pp. 525-534.
- RICO, Francisco, *Breve biblioteca de autores españoles*, Seix Barral, Barcelona, 1990.
- RICO, Francisco, *Figuras con paisaje*, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 1994.
- RÍQUER, Martín de, y José María VALVERDE, *Historia de la literatura universal*, Planeta, Barcelona, 1968, 3 vols.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, edd. Arthur Lee-Francis Askins y Víctor Infantes, Castalia, Madrid, 1997.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, ed., Jorge Manrique, *Cancionero*, Akal, Madrid, 1998.
- ROQUE, Mário da Costa, ed., «*Glosa famosíssima sobre las Coplas de don Jorge Manrique*», *Anais das Bibliotecas e Arquivos de Portugal*, Serie 3^a, II (1963), pp. 17-88.
- SALINAS, Pedro, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1947.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, y Fernando IBARRA, *Antología de autores españoles antiguos y modernos*, MacMillan, Nueva York, 1972, 2 vols.
- SANTIAGO, Miguel de, ed., Jorge Manrique, *Obra completa*, Ediciones 29, Barcelona, 1978.
- SCHOLDERER, Victor, «Three Cologne Aristotle Incunabula», *The British Museum Quarterly*, VIII (1934), pp. 116-117.
- s.e., ed., Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, Ediciones Universitarias, Santiago de Chile, 1970.
- s.e., ed., Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de mi padre y otros poemas*, Busma, Madrid, 1988.
- s.e., ed., Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre y otros poemas*, Alfar, Sevilla, 2008.
- SILBERMAN DE CYWINER, María Esther, «Las *Coplas de Manrique* y la *Danza de la Muerte*», en *Estudios hispánicos*, I, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 1992, pp. 11-24.
- SUÑÉN, Luis, *Jorge Manrique*, Edaf, Madrid, 1980.
- TOMÉ, Eustaquio, *Jorge Manrique* [sic], Mosca Hermanos, Montevideo, 1946.
- TORRES SAMUDIO, Leydis Estela, *Visión de la literatura española medieval: Estudio de los textos y autores más representativos*, Universidad Autónoma de Chiriquí, David (Panamá), 2017.
- V Centenario de un desconocido: Jorge Manrique*, en *Historia 16*, núm. 44 (diciembre, 1979).

- VINDEL, Pedro, *Catálogo de una colección de cien obras raras procedentes de la Biblioteca del Excmo. Señor Marqués de Laurençín*, Librería de Pedro Vindel, Madrid, 1927.
- , *Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispano-americano (1475-1850)*, Librería de Pedro Vindel, Madrid, 1930-1934, 12 vols.
- ZAMBRANO, María, *Pensamiento y poesía en la literatura española* (1939), ed. Mercedes Gómez Blesa, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.

IMITACIÓN EN OCTAVAS REALES DE UN SONETO DE CALMETA

Miguel Requena Marco
Universidad Autónoma de Barcelona

Veamos los antecedentes del texto que contiene esta imitación. Nos situamos en Caudete, hoy perteneciente a la provincia de Albacete, pero que, con breves intervalos al principio en el reino de Castilla desde su incorporación al reino de Valencia por Jaime I el Conquistador en 1240, al quedar fijadas las fronteras entre ambos reinos en 1305 perteneció al reino de Valencia hasta 1707, en que por las vicisitudes de la Guerra de Sucesión fue incorporado al reino de Murcia. Según la tradición, en 1414 se apareció la Virgen a un pastorcillo trashumante de Paracuellos de la Vega (Cuenca) y le encargó que anunciara a Caudete el lugar donde se encontraba escondida bajo tierra una imagen suya. Se hicieron actas del descubrimiento, pero se perdieron en 1706 junto con toda la antigua y valiosa documentación depositada en la Casa de la Villa.

Caudete pertenecía al obispado de Cartagena. Al crearse la diócesis de Orihuela en 1564, pasa a esta, y en 1568 tiene lugar la visita pastoral del primer obispo oriolano D. Gregorio Gallo de Andrade, en la que un paje del Sr. Obispo hace esta anotación en el *Libro I de Confirmaciones* de la parroquia de Santa Catalina, f. ov: «La Virgen de Gracia se apareció a XVI de Diciembre Anyo M CCCC XIII baxo una rethama entre las roíñas del convento que ante havía en la vila de Capdet, aconpaniada de Sent Blay. E yo vi los autos del hallazgo en Capdet. Oy XI de Otubre M D LXVIII.— Gonçalo Polanco, Page del Senyor Obispo Gallo de Origüela».

En 1588, D. Juan Bautista Almazán, un médico culto que entonces ejercía en Caudete, escribió una *Comedia poética*, así se la denomina genéricamente, o *Autos de la historia de Ntra. Sra. de Gracia*, tomándose las acostumbradas amplias libertades en este tipo de comedias para enaltecer el origen de la venerada imagen.

El 23 de agosto de 1617, el obispo dominico de Orihuela D. Fray Andrés Balaguer Salvador aprueba el Reglamento de la Mayordomía de la Virgen de Gracia, en el que, para los días del 4 a 6 de agosto del año siguiente, se describen las fiestas en honor de la Virgen de Gracia, al cuidado de los mayordomos: el día 5, día de la Patrona, coincidente con la festividad de la Virgen de las Nieves, cuya imagen, con la de San Blas, se habrá traído el día anterior desde

su ermita a la parroquia, «se haga en dicha iglesia la primera parte de la comedia de la bistoria, de cómo fueron enterradas las imágenes de Ntra. Sra. de Gracia y de Sant Blas, quando la perdicción de España», y al día siguiente, también en la iglesia parroquial, después de las vísperas «se ha de representar la segunda parte de la dicha bistoria, que será de cómo fueran halladas y desenterradas dichas imágenes; y acabada, como dice la historia, se bolverán dicha tarde en procesión las imágenes a su Hermita».

Esta comedia es la del Dr. Almazán, en dos partes, cuya autoría no se nombra. Es probable que esta descripción de las fiestas es como ya se venían haciendo, incluida la representación de la *Comedia* en el interior del templo. Es una de las fiestas de Moros y Cristianos más antiguas.

En un decreto del mismo obispo oriolano de 30 de septiembre de 1621 se conmuta esta fiesta patronal desde el día 5 de agosto, festividad de la Virgen de las Nieves, al 8 de septiembre, día de la Natividad de María, por lo que desde el año 1622 las fiestas morocristianas caudetanas tienen lugar en torno a esa fecha septembrina.

Es un poco extraño que, a pesar de que se sabe que esta comedia se continuó representando todos los años, no se conserve ninguna copia manuscrita, y sí seis (con diferencias notables, que van desde las décadas centrales del siglo XVIII a la mitad del XIX) de una remodelación anónima de dicha obra, en el siglo XVIII, ampliada sobremanera, también en dos Partes, con tres largas Jornadas en cada Parte, con el nombre de *El Lucero de Caudete, Nuestra Señora de Gracia*.¹ De esta obra son las dos octavas reales que vamos a examinar. Parece que esta obra, por su amplitud, no se representó entera en Caudete (sí en Paracuellos de la Vega cada 25 años). Por este inconveniente, hacia 1860 D. Juan Bautista Vespa García, un noble italiano, caudetano de adopción (Milán 1815-Caudete 1884), escribió, basándose en las dos obras anteriores mencionadas, no sabemos en qué medida (el lego fray Clemente, también presente en *El Lucero*, es heredero del personaje gracioso de las comedias clásicas), los *Episodios caudetanos*, en tres actos, que son los que se vienen representando en los días 7 al 9 de septiembre.

Del mejor conservado de los seis manuscritos de *El Lucero de Caudete* se hizo una edición facsimilar en 1988 (en conmemoración del IV Centenario de la primitiva *Comedia poética*), en cuyo folio 8v están las estrofas que vamos a comentar, que corresponden a la Jornada I de la Parte primera. Del manuscrito conservado en Paracuellos de la Vega (Cuenca), Antonio de Cos Villegas hizo una autoedición en 2018, con las imágenes de las páginas del manuscrito y su transcripción en páginas enfrentadas, con el título *Autos de Ntra.*

¹ Estos manuscritos pueden descargarse de esta página: <https://amigosdelahistoriacaudetana.blogspot.com/p/libros.html>.

Sra. de Gracia de Paracuellos de la Vega. Edición comentada e ilustrada. Y en la Biblioteca Digital de Castilla-La Mancha se puede ver y descargar un manuscrito de mitad del siglo XIX.²

Hay un personaje en *El Lucero de Caudete* (también en los *Episodios caudetanos*), llamado Mireno, que es un jefe bandolero que merodeaba por los contornos de Caudete cometiendo toda clase de maldades. En los *Episodios* se ofrecerá al gobernador del caudillo caudetano para luchar contra los moros ante la inminente llegada de los conquistadores agarenos, y en *El Lucero*, donde más se resalta su maldad, e incluso inquina contra el convento benedictino donde se hospedaba la imagen de la Virgen de Gracia, su pertinaz maldad será vencida por intervención milagrosa de la Virgen de Gracia.

Antes de proseguir, aclaremos que, para ensalzar el noble origen del hallazgo histórico de la imagen de la Virgen de Gracia en 1414, el planteamiento de la comedia del Dr. Almazán sería el siguiente: como esta apareció en medio de los restos ruinosos de una edificación (probablemente convento-cuartel de los monjes calatravos, que habrían escondido la imagen en 1262, cuando la sublevación de los moriscos de Murcia), el doctor Almazán supone, creativamente, sin atenerse a criterios históricos, que era un antiguo convento benedictino, y que los monjes, antes de emprender la huida a Asturias ante la invasión agarena, la habían escondido bajo tierra en su monasterio, al que había sido llevada desde Montecasino (Monte Cassino), donde San Benito la veneraba en su oratorio. El santo, para librarla de la destrucción de su monasterio, que había profetizado, dejó mandado que, tras su muerte, fuera enviada a España. En el 607, el monje diácono Cipriano la trasportará por mar hasta Alicante, de donde emprenderá el camino al monasterio leonés de Sahagún o sahaguntino, llevándola ahora sobre un mulo. Pero al pasar por Caudete, el mulo no quiere seguir adelante, y la deposita en el monasterio de monjes benitos de Caudete, que, por rara coincidencia, también se llamaba *saguntino* (por estar en el paraje «Campus Saguntinus», llamado así por ser el lugar donde se pretendía haber tenido lugar una célebre batalla entre romanos y cartagineses, «partiéndose por convenio de los Generales el camino que media entre los Alcázares de los Romanos de Sagunto y los Cartaginenses de la Gran Cartago de África, existentes en el Alcázar de Cartagena Espartaria de nuestra España»³), jugándose con la misma pronunciación

² <https://patrimoniodigital.castillalamancha.es/bidicam/es/consulta/registro.do?id=60389>.

³ Así lo escribe mosén Antonio Conejero Ruiz, archivero del siglo XVIII de la parroquial de Santa Catalina de Caudete, comentador de la tradición que nace con la *Comedia poética* (véase Roa y Erostarbe, *Crónica de la Provincia de Albacete*, II, p. 186, n. 1). Se aducía que Caudete distaba 21 leguas de Sagunto y otras 21 de Cartagena, pasando por Orihuela. Asimismo, se identificaba el supuesto monasterio de Caudete con el famoso de San Martín que cita San Gregorio Turonense en el cap. XII de *De gloria confessorum*, que estaba *inter Saguntum et Cartaginem Spartarium* (donde

de *sabaguntino* y *saguntino*. Digamos, de paso, que este planteamiento guarda estrecha semejanza con la comedia de Antonio Fajardo Acevedo *La Estrella de Europa y Fénix de África, Nuestra Señora de la Regla*, donde esta imagen se hace proceder del oratorio de San Agustín de Hipona, en África, quien, para librirla de la destrucción de Hipona, que el santo había previsto, ordenó a un diácono, también llamado Cipriano, que la llevase a España, que arribó con ella hasta la costa cercana a Chipiona, donde después fue ocultada por el mismo motivo que la imagen de Caudete, y más tarde también milagrosamente descubierta tras la Reconquista.

Las octavas reales son estas, en boca del bandolero Mireno, personaje importante de la Parte primera:

Con tiempo pasa el año, mes y día,
con tiempo el tigre su fiereza pierde,
con tiempo llora quien ayer reía,
con tiempo es seco lo que un tiempo es verde. 4
Con tiempo el potro, que cerril se cría,
consiente silla y el bocado muerde,
con tiempo el mismo tiempo se deshace,
y acaba el tiempo lo que el tiempo hace. 8

Con tiempo he sido por extremo malo,
y con tiempo lo soy, y serlo espero;
con tiempo busco para mí el regalo;
con tiempo mato a quien gocé primero. 12
Con tiempo en todas cosas me señalo,
porque con tiempo *hago* cuanto quiero.
Con tiempo intento la maldad más alta,
y solo para el bien tiempo me falta. 16

El v. 10 falta en este manuscrito, que tomo, por parecerme el mejor, del manuscrito P, de Paracuellos de la Vega. Otra variante aceptable es la que trae el manuscrito M o de la Mayordomía: «con tiempo malo soy y serlo espero». Y en el v. 14 acepto *hago*, lectura única del manuscrito editado, contra los cinco restantes, que dan *gozo* (verbo ya usado en el verbo 12). El gozamiento ya está resaltado en los vv. 11 y 12, y en los dos siguientes la voluntad.

narra el milagro de la muerte repentina de una soldado de Leovigildo que levantó la espada para matar a un anciano monje que no había podido huir), pues en el descubrimiento milagroso de las imágenes de la Virgen de Gracia y de San Blas en 1414 apareció una tabla con la representación de San Martín compartiendo su capa con un pobre, que todavía se conserva.

Aparte de esta imitación en octavas reales del soneto de Calmeta, ofrece *El Lucero de Caudete* la inclusión, sin indicación de ajena autoría, de un soneto sobre la temática del tiempo, pero considerado desde un aspecto distinto: el de la brevedad de la vida. Se trata del soneto «Figura que, pasando el tiempo, engaña», tomado del final del segundo acto de la comedia *La rueda de la Fortuna*, del comediógrafo Antonio Mira de Amescua.

Además de que su inclusión en esta obra nos indica el conocimiento y estima de este soneto en este siglo, como por el mismo motivo se ha hecho la imitación del soneto de Calmeta, vamos a consignarlo aquí porque nos ofrece una inflexión en la determinación del personaje Mireno en proseguir en su vida de maldad, con base en otro texto sobre el tiempo. Ahora se cuestiona, en reflexión profunda, su vida de maldad en relación con la brevedad de la vida, que ya preanuncia un cambio de actitud en su vida, que, por otra parte, tendrá lugar, para cambio tan importante en la trayectoria de maldad de este personaje bandolero, merced a un milagro de la Virgen. Y, de paso, también vamos a señalar la relevancia de dos lecciones fundamentales en la versión de este soneto que nos ofrece *El Lucero de Caudete* para la restauración de una lectura correcta de tan importante soneto, que figura en antologías.⁴

He aquí este soneto, también puesto en boca del bandolero Mireno (incluido en el f. 26r, Jornada segunda de la Parte primera, en la citada edición facsimilar de *El Lucero de Caudete*), con varias metáforas de origen bíblico, sobre la brevedad de la vida:

Figura que, pasando el tiempo, engaña;
flor que marchita el caloroso estío;
bambolla que hizo la agua, **vapor frío**,
correo fugitivo, débil caña. 4

Sombra hecha de tela de una araña,
ave ligera, despeñado río,
hoja del árbol y veloz navío
que navega este mar a tierra extraña. 8

Indivisible punto, breve sueño,
torcido leño, muerte prolongada
es la vida del hombre desabrida.

¡Miserable de mí!: si es tan pequeño
el curso de mi edad, que es casi nada,
¿cómo pasé tan mal tan corta vida? 12

⁴ En la de Mariano Catalina [1910:279-280], y en la de Justo García Morales [1950:223].

Damos aquí algunas ligeras indicaciones sobre las lecturas resaltadas de los vv. 3 y 10, que ya hemos comentado en otro lugar (Requena 2013). En las ediciones de *La rueda de la Fortuna* el v. 3 suele venir así: «ampolla hecha en el agua, **ya por frío**», y en el volumen 12 del *Teatro completo* de Antonio Mira de Amescua que publica la Universidad de Granada (Martín y De la Granja 2012:581-82), «ampolla hecha en el agua **ya, por frío**». El *vapor* es otra metáfora bíblica muy usada para expresar la brevedad de la vida; véase la Epístola Católica de Santiago, 4, 15: «Quæ est enim vita vestra? **Vapor** est ad modicum parens, et deinceps exterminabitur» (en traducción de Felipe Scío de San Miguel: «¿Porque qué cosa es vuestra vida? Es un **vapor**, que aparece por un poco, y luego desaparecerá»). También en IV Esdras 4, 24 se lee que nuestra vida es como un vapor («vita nostra ut **vapor**», y se insiste en ello en 7, 61). Para «**vapor frío**» véase, por ejemplo, la voz *nieve* en el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, de Sebastián de Covarrubias: «La nieve se engendra del **vapor frío** y húmedo, y es agua congelada». La adjetivación *frío* puede estar influida por la rima.

La lectura del v. 10 «**torcido leño**» encierra un error, pero, aun así, nos conduce a la lectura original. Las distintas ediciones de *La rueda de la Fortuna* dan «**corrido sueño**», que parece ser una corrección de la errada lectura «**torcido leño**» inspirada en la metáfora que sigue («muerte prolongada»), ya que *sueño* y *muerte* están muy relacionadas en la tradición literaria. Pero la verdadera lectura sería «**torcido ceño**», metáfora que sí condice con la vida *desabrida* del v. 11. En el citado lugar donde comento este soneto, recojo un ejemplo de uso de «**con torcido ceño**» del autor chileno del siglo XVI Pedro de Oña, otro de «**retorcido ceño**» del poeta del XVII Marcelo Díaz Callecerada, y otro de «**desabrido ceño**» de José de Valdivielso a comienzos del s. XVII. «Torcer el ceño» compite con «torcer el rostro» (de donde el adjetivo *rostrituerto*; y algo se emplea también «torcer el gesto»). También doy en el mismo lugar, en refuerzo de la fundada suposición de la primigenia lectura de *leño* por *ceño*, dos casos seguros de la misma confusión (*leño*, lectura más fácil, por *ceño*) en dos ediciones de dos obras de Calderón de la Barca.

Las dos octavas de *El Lucero de Caudete* tienen parte de imitación y de creación. Como fuente lejana, hay que remontarse, en cuanto a imitación se refiere, al soneto del italiano Vincenzo Calmeta, publicado en Venecia en 1505 (que circulará como atribuido a Serafino Aquilano a partir de la edición de sus obras en Florencia en 1516), que comienza «*Col tempo passan gli anni, i mesi e l'hore*», del que dice Fucilla [1960:95, n. 3]: «El procedimiento del soneto es debidamente copiado de la *Tristia* de Ovidio, IV, 1-16, pero sus detalles parecen ser una expansión de los vv. 76 y 112-13 (bis) del *Trionfo del Tempo de Petrarca*».

Hay otro soneto, también de inspiración ovidiana (*Ars amatoria*, I, 474-78), atribuido a Serafino Aquilano, pero en realidad de Pamphilo Sasso (Fucilla:242, n. 8), que comienza «*Col tempo il villanel al giogo mena*», el cual ha tenido muchos imitadores y también ha dejado huella en las octavas.

Ningún vestigio se nota en las octavas de las imitaciones españolas del poema neolatino ovidiano de Girolamo Angeriano (1401-1535) «*De suo amore æterno*», del mismo tema, que comienza «*Tempore tecta ruunt prætoria*», cuya anáfora es *tempore* (al que corresponden en italiano y castellano «*col tempo*» y «*con tiempo*»).

En la parte formal de imitación de las octavas, hay expresiones literales y otras que tienen, como es lo común, una formulación diferente, en que interviene la vena del poeta y la elección de las rimas, y en la parte creativa hay elementos nuevos introducidos y, lo más importante, una variación del razonamiento en la conclusión final.

La parte propiamente de imitación se circunscribe a la primera estrofa, y en la segunda está comprendida la parte creativa, en la cual la persistencia en un inamovible estado a pesar del paso del tiempo que todo lo cambia se basa en la voluntad de permanencia en la ejecución del mal en grado superlativo.

Verso 1:

Con tiempo pasa el año, mes y **día**,

En las imitaciones del soneto de Calmeta (Vincenzo Colli), la gradación descendente en el primer verso suele ser: año, mes, hora (conforme al primer verso del italiano: «*Col tempo passan gli anni, e mesi, e l'ore*»). Aparece **día**, añadido a las otras tres particiones temporales, en el primer verso de un soneto anónimo (Foulché-Delbosc:núm. 106), pero rompiendo la gradación, seguramente por error, ya que no hay verbo en todos los elementos nombrados en los tres primeros versos y hay fallo de rima en el tercer verso: «Con tiempo el año, el **día**, el mes, la hora». El poeta imitador de *El Lucero* cambia *hora* por **día** porque así le conviene a su esquema de rimas en la octava, como asimismo ocurre en el soneto anónimo «Con el tiempo se pasan meses, **días**» (núm. 294 en *Flores de baria poesía*).

Verso 2:

con tiempo el **tigre** su fiereza pierde,

Muy semejante a este verso es el tercero del segundo cuarteto del soneto a lo divino de Juan López de Úbeda [1582:181]: «con tiempo pierde el **tigre** la bravura»; nuestro poeta, por mor de su rima, pone el verbo al final del verso.

Este soneto comienza como la mayor parte de las imitaciones «Con tiempo passa el año, mes y hora».

También el tercer verso del segundo cuarteto del portugués Manuel de Faria y Sousa introduce la domesticación del tigre: «com o tempo se vence o tigre austero» en soneto del mismo tema, pero muy distinto, que comienza «Com o tempo se vence, do manhoso / caçador», que imita, con bastante libertad, el soneto de Panfilo Sasso (atribuido a Calmeta) «Col tempo el villanel al giogo mena» (Fucilla 1960:34), en el que no aparece el tigre, como tampoco aparece en el soneto de Calmeta que hemos visto en el verso primero, que fueron los modelos más imitados, y a los que nos iremos refiriendo.

Verso 3:

con tiempo llora quien ayer **reía**,

En sonetos en que el primer verso termina en la rima *hora*, tienen en su final una palabra con la misma rima: «Con tiempo, el que es alegre, gime y llora», v. 5 de un soneto de Navarro (*Flores de baria poesía*, núm. 293), y este otro muy semejante: «con tiempo el que está alegre gime y llora» (v. 4 del soneto de López de Úbeda). Julián de Medrano, más libre: «con tiempo el que está alegre gime y llora» (v. 10 de su soneto en *La silva curiosa*).

Verso 4:

con tiempo es **seco** lo que un tiempo es **verde**.

Este verso, por su elegida rima, tiene una formulación propia. Nótense los vv. 5 y 6 del soneto de Calmeta: «*col tempo manca ciascun erba e fiore, / col tempo ogni arbor torna in secco legno*». En *La silva curiosa*, de Julián de Medrano (p. 103, vv. 5-6): «A la misma majestad de la Reina mi Señora»), con propia elaboración: «Con tiempo el prado verde se desflora, / con tiempo **muda** el árbol su corteza», versos que se repiten, con la variante en el primero de *campo* por *prado* en los vv. 5 y 6 de un soneto anónimo del códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid (Labrador Herraiz *et al.* 2001:13), y el segundo de ambos versos en el v. 6 del soneto citado de López de Úbeda en su *Vergel*, y con una sola variante en el v. 6 del soneto de Navarro (*Flores de baria poesía*, núm. 293): «con tiempo pierde el árbol la corteza». En el v. 12 de un soneto de Lope de Vega en *La Serrana de Tormes*, libremente: «El tiempo seca el campo y él le esmalta» (Fucilla 1960:243).

Versos 5 y 6:

Con tiempo el **potro**, que cerril se cría,
consiente silla y el bocado muerde,

En los sonetos italianos de inspiración ovidiana que son imitados por los poetas españoles no aparece, entre los animales difíciles de domesticar que con el tiempo acaban domesticados, el **potro**. En el verso segundo hemos visto el tigre, muy utilizado en los imitadores españoles. Otros animales que repetidamente se emplean son el león, toro, oso, halcón, jabalí..., pero no el potro o caballo. A este propósito dice Antonio Alatorre (p. 41, n. 27): «La imagen del potro que con el tiempo aprende a tolerar el freno está en Ovidio («pati frena docentur equi»; «paret equus lantis animosus habenis»), pero no en sus imitadores italianos y españoles, con una excepción notable: el soneto de Luis Carrillo y Sotomayor «Al ejemplo de las cosas que fueron y acabaron», 102, «gran soneto» según Gracián (*Agudeza y arte de ingenio*, discurso II): «El imperioso brazo y dueño airado / el que Pegaso fue...», etc.: el brioso corcel que aprendió a obedecer y fue un veloz Pegaso ricamente enjazado, es hoy un triste jamelgo que apenas sirve como bestia de labor, «que el cano tiempo, en fin, todo lo acaba». Tampoco se incluye el potro en el soneto de López de Úbeda citado en el comentario del v. 2, pero sí aparece «**potro cerril**» en otro soneto suyo de distinto tema (f. 171r).

Versos 7 y 8:

con tiempo el mismo tiempo se deshace,
y acaba el tiempo lo que el tiempo hace.

Estos versos finales de la primera octava son como una recapitulación de la acción cambiante del tiempo. En el v. 7 incluso el tiempo efectúa un cambio sobre sí mismo. Este cambio sobre sí mismo también se recoge, con distinta formulación, en el v. 9 del soneto citado del *Vergel* de Juan López de Úbeda: «Con tiempo el tiempo se consume y anda». Y en el 8, de una manera casi lapidaria, se expresa la naturaleza cambiante del tiempo.

Versos 9-10:

Con tiempo he sido por extremo malo,
y *con tiempo lo soy, y serlo espero*;

Para expresar la maldad del bandido Mireno, el poeta lo presenta, en su determinación de la maldad, como un desafío a la acción cambiante del tiempo, pero no taxativa (espera no cambiar). En esta segunda estrofa el poeta sigue un camino propio. Se aleja del esquema del tiempo que todo lo cambia para centrarse en el personaje, remarcando su maldad, que solo milagrosamente cambiará de derrotero. Sí que siguen el esquema de que el tiempo todo lo cambia, incluso lo malo, estos versos: el 8 del «Soneto al alma obstinada»

del citado *Vergel de flores divinas* «con tiempo lo que es malo se mejora», y el 12 del soneto con núm. 294 de *Flores de baria poesía*: «Con el tiempo, se hace el malo bueno».

Versos 11-12:

con tiempo busco para mí el regalo;
con tiempo mato a quien gocé primero.

En estos versos parece reflejarse un eco del v. 10 del citado verso de Calmeta: «*col tempo ogni piacer finisce e stanca*», es decir, el placer (*regalo*) termina por cansar y causa hastío, aquí con un refuerzo de la intrínseca maldad del bandolero.

Versos 13-14:

Con tiempo en todas cosas me señalo,
porque con tiempo *hago* cuanto quiero.

En estos dos versos el bandolero resalta su libérrima voluntad de operar el mal, pero no se ve un cambio, con el tiempo, en el aumento de su maldad, sino de su amplitud: todo lo que se le antoja. No se ve en ellos influjo de un modelo, sino una consideración propia del poeta.

Versos 15-16:

Con tiempo intento la maldad más alta,
y solo para el bien tiempo me **falta**.

En el primer verso sí que se ve una progresión para proseguir en su ejecución de la maldad, procurando que cada vez sean mayores los delitos cometidos. El segundo de los versos es importante como cierre de estas octavas de imitación. El último verso en los sonetos de este tema expresa una contraposición: la de aquello que el tiempo no cambia, que suele ser la llama del amor en el poeta, que persiste inmune a la acción cambiante del tiempo. Usa también en el último verso la palabra *falta* el citado soneto de Navarro: «y en mí [nunca]⁵ el Amor con tiempo **falta**», en consonancia con el de Calmeta «Ma in me già mai l'amor col tempo **manca**». Pero en nuestro soneto no falta la afición desmedida del bandolero al mal, que sería lo esperado, sino el tiempo para obrar el bien, cosa algo sorprendente, pero que conserva su efectividad de contraposición.

⁵ En este verso debe leerse *nunca* en vez de *mismo* [Alatorre:26, n. 9].

En la primera octava es el tiempo quien hace y deshace, y en la segunda es el personaje Mireno quien, a pesar de haber confesado que el tiempo todo lo muda, su deseo y voluntad es permanecer inalterable en su maldad.

Es destacable como en una comedia marginal del siglo XVIII, que no es de enredo amoroso, y escrita para ser representada en un pueblo pequeño, aparece este tema de tan larga tradición, que desde sus orígenes ovidianos, pasando por imitadores italianos, no pocos de nuestros poetas clásicos han imitado. Tiene de novedad que esta imitación no se ha hecho en forma de soneto, como por tradición se ha venido haciendo, sino en octava real, que sí se sirve, como los sonetos, del endecasílabo. Esto hace que se tenga que cambiar alguna rima, y, por tanto, el orden de palabras o mayor libertad en los versos, pero queda claro que hay una imitación. También parece que no se haya tenido presente un solo modelo (al menos de los principales que se han conservado). Pero sí parece que, al menos, se conoció el *Vergel de flores divinas* de Juan López de Úbeda.

Cosa curiosa también es que el poeta de *El Lucero* incorpore, como ya hemos indicado, un soneto de Mira de Amescua. Indica que es conocedor de la literatura y rinde así un homenaje a un autor de fama, homenaje que muy pocos lectores podrían conocer. Es de destacar que precisamente por medio de esta obra de *El Lucero de Caudete* se puedan restablecer dos lecciones primigenias de soneto tan famoso. Esta incorporación de un soneto extraño y la imitación de modelos en soneto en octavas, en vez de en soneto, no quieren decir que no se atreviera el vate caudetano con los sonetos. Las octavas comentadas están incorporadas en un fragmento en octavas reales, y, entre las octavas comentadas y el soneto de Mira de Amescua, incorpora un no desmerecido soneto (f. 19r), que es la primera pequeña grieta que se abre en la férrea determinación del bandolero en su maldad. Estas palabras que le dirige el pastor Leriano: «Que pienses bien que eres hombre, / y no sabes si mañana / te llamará Dios a juicio / y has de darle cuenta larga», harán que más adelante el bandolero reflexione:

Que era hombre me dijo aquel villano,
que había de morir y no sabía
el cuándo o cómo, porque no pendía
ese cómo ni cuándo de mi mano.

Que viese que era polvo y vil gusano
y que era a Dios eterno al que ofendía;
que tengo de dar cuenta yo algún día
hasta del pensamiento más liviano.

Verdad me dijo en todo, que, aunque malo,
no por ser contra mí yo lo condeno.
Pero ¿qué importa? Sea lo que fuere;

que, aunque en mis culpas a ninguno igualo,
cuando ya más no pueda seré bueno,
y entonces hará Dios lo que quisiere.

A pesar de estas brechas en su castillo de maldad, solamente este cederá por milagro del Lucero de Caudete, Nuestra Señora de Gracia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, «Tiempo y poesía», *Acta Poética*, XXXII, 1 (2011), pp. 19-87.
- Autos de Ntra. Sra. de Gracia de Paracuellos de la Vega (Cuenca)*, ed. Antonio de Cos Villegas (aceuve@hotmail.com), Paracuellos de la Vega, 2018.
- CATALINA, Mariano, *La poesía lírica en el teatro antiguo*, V (Trotos filosóficos y morales, Tercera serie), Revista de Legislación, Madrid, 1910, pp. 279-280.
- El Lucero de Caudete*, Asociación de Comparsas de Moros y Cristianos de Nuestra Señora de Gracia, Caudete, 1988.
- Episodios caudetanos. Drama histórico en tres actos y en verso en honor de Nuestra Señora de Caudete*, ed. Miguel Requena Marco, Gráficas Bañón, Caudete, 1988.
- Flores de baria poesía: Cancionero novohispano del siglo XVI*, ed. Margarita Peña, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, «136 sonnets anonymes», *Revue Hispanique*, VI (1899), pp. 328-407.
- FUCILLA, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Revista de Filología Española (LXXII), Madrid, 1960.
- GARCÍA MORALES, Justo, *Poesías líricas en el teatro español, siglos XIII a XX*, Aguilar (Colección Crisol, 281), Madrid, 1950.
- Hieronymi Angeriani Neopolitani ἐρωτοπάταινον*, París, 1530, f. XXXIIr.
- LABRADOR HERRAIZ, José Julián, Ralph A. DiFRANCO, José LARA GARRIDO, Lori ANNE (edd.), *Poesías de Fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Universidad de Málaga, 2001.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Juan, *Vergel de flores divinas*, Casa de Juan Íñiguez de Lequerica, Alcalá de Henares, 1582.
- MARTÍN CONTRERAS, Ana María, y Agustín DE LA GRANJA [2012]: véase Mira de Ames- cua, Antonio, *Teatro completo*, XII.
- MEDRANO, Julián de, *La silva curiosa*, Nicolas Chesneau, París, 1583.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *Teatro completo*, XII, ed. Ana María Martín Contreras y Agustín de la Granja, Universidad de Granada, Granada, 2012.
- REQUENA MARCO, Miguel, «Sobre un soneto incluido en *El Lucero de Caudete*», *Revista de Moros y Cristianos*, Caudete (2013), pp. 194-196.
- REQUENA MARCO, Miguel, «Las fiestas de Caudete. Historia y leyenda», en *Moros y Cristianos. Un patrimonio mundial*, Universidad de Alicante, Alicante, 2016, I, pp. 445-478.

ROA Y EROSTARBE, Joaquín, *Crónica de la Provincia de Albacete*, II, Imprenta y Encuadernación de la Viuda de J. Collado, Albacete, 1894.

SCÍO DE SAN MIGUEL, Felipe (trad.), *La Biblia Vulgata latina traducida en español y anotada conforme al sentido de los Santos Padres y expositores católicos*, IV, Imprenta de Ibarra, Madrid, 1816³.

BÉCQUER, TRADUCTOR DE LABOULAYE

Francisco Rodríguez Risquete

Cinco años después de haber presidido el tribunal que juzgó mi tesis de doctorado, el profesor Rico me convocó a su cuartel general de Sant Cugat con el propósito de encargarme el arreglo de una edición de las *Rimas* de Bécquer para Biblioteca Clásica. Al principio, su intención era que adaptara y ajustara a los criterios de la colección un libro ya existente de otro especialista publicado algunos años atrás. Sin embargo, tras remitirle una muestra con unas diez rimas regularizadas y un breve informe, en verano de 2011 resolvió: «Creo que podría hacerlo perfectamente usted solo. Es más: así se lo encargo». Mi indolencia prolongó el proyecto más de lo debido y, tras varios sondeos caprichosos, solo me sumergí en la tarea hacia 2018, tal vez demasiado tarde, pues cuando el libro apareció en junio de 2024 hacía seis semanas que Rico había fallecido. La sensación, a día de hoy, es que, aunque la edición ya está concluida y rematada, aún se la sigo debiendo. Este artículo, que la prolonga, quiere saldar, aunque en vano, aquella cuenta pendiente.

En mi edición (Rodríguez Risquete 2024) apoyé la propuesta de Agustín Porras [2010] según la cual el poeta sevillano fue el autor de las traducciones al español de los relatos de Édouard Laboulaye titulados *Abdallah, Aziz et Aziza* y *Le Prince-Caniche*. Las traducciones, publicadas en 1869 en la célebre «Biblioteca Ilustrada» de Gaspar y Roig y enriquecidas con grabados de Valeriano Bécquer, incluían varios poemas y se firmaron con los seudónimos «D. F. de T.» y «D. F. de T. y C.», es decir, ‘Don Fulano de Tal’ y ‘Don Fulano de Tal y Cual’. En mi edición, siguiendo la senda abierta por Rubio [1991] y desbrozada por Porras [2010], escribí:

La [razón] más importante [para la atribución] se basa en las coincidencias estilísticas con poemas de Bécquer entonces inéditos, semejanzas que son verdaderamente sorprendentes y que serían difíciles de explicar si se debieran a una pluma distinta de la de nuestro hombre. Las fechas de impresión, además, coinciden con la defenestración de Bécquer tras el triunfo de la Gloriosa en septiembre de 1868 y su estancia en Toledo junto a su hermano hasta fines de 1869. Sabemos que en aquel lapso atravesó serios apuros económicos, lo cual explica que recurriera a trabajos editoriales de todo pelaje con un interés puramente crematístico. Precisamente por una de las escasas cartas que se han conservado del poeta sabemos que, en julio de 1869, se dedicó a arreglar «un

libro de viajes para Gaspar [y Roig]», el mismo editor que financió las ediciones de Laboulaye que nos ocupan. Valeriano Bécquer, por otra parte, se hizo cargo de la ilustración de los tres libros, y por ahí no sería sorprendente que Gustavo, afincado junto a su hermano en Toledo, hubiera colaborado con él traduciendo los textos. La métrica de los versos castellanos también suele coincidir con la preferida por nuestro poeta en rimas y zarzuelas. [p. 310]

En mi libro feché, además, la traducción de *El Príncipe Perro* entre, aproximadamente, enero y marzo de 1869, y las de *Abdallah* y *Aziz y Aziza* entre abril y junio del mismo año: la primera se publicó en mayo y las otras dos, en julio. Defendí, asimismo, que Bécquer fue el responsable de retocar el estilo de dos de esos relatos (*Abdallah* y *Aziz y Aziza*) cuando se volvieron a publicar conjuntamente en 1870 bajo el auspicio de la «Biblioteca Económica Andaluza», una colección dirigida, desde Madrid y Sevilla, por Félix y Eduardo Perié. Amén de los argumentos externos para identificar a «D. F. de T.» con Bécquer, que ya hemos visto, recopilé un puñado de ejemplos de las coincidencias casi literales que se observan entre las innovaciones del traductor y varios textos del sevillano cuya autoría es segura. Sin embargo, aquella edición de las *Rimas* no era el lugar apropiado en el que pormenorizar los ejemplos. Los amplió aquí, menos constreñido por el espacio, con el propósito de disipar cualquier duda sobre la atribución.

En los impresos de Gaspar y Roig de 1869 los textos ocupan, en total, 124 páginas, de las cuales cincuenta y seis corresponden tanto a *Abdallah* como a *El Príncipe Perro*, mientras que el relato breve *Aziz y Aziza* apenas abarca doce. Las innovaciones introducidas por el traductor son lo bastante numerosas como para permitir su cotejo con textos originales de Bécquer. He identificado, en las tres narraciones, 329 casos en los que el traductor se desvía con claridad del original francés, lo que equivale a casi tres innovaciones estilísticas por página. De ellas, 283 coinciden palabra por palabra con giros o construcciones típicamente becquerianos, lo que representa nada menos que el 86 % del total. A continuación, ofrezco una muestra selecta de ellas:

<i>Original francés</i>	<i>Traducción de 1869</i>	<i>Correspondencias con textos originales de Bécquer</i>
«et le sourire sur les lèvres» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 10).	«y su eterna sonrisa en los labios» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 6).	«y con su eterna sonrisa en los labios» («La rosa de pasión», <i>Leyendas</i> , p. 278).

«Les bras croisés, la tête haute» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 26), «la tête dans ses deux mains» (<i>Abdallah</i> , 1868, p. 159).	«Los brazos cruzados sobre el pecho, la cabeza alta y ligeramente inclinada sobre el hombro» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 9); «con la cabeza inclinada sobre el pecho» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 33).	«cruzados los brazos sobre el pecho e inclinada la frente» (<i>Historia de los templos de España</i> , p. 30); «sobre el pecho inclinas / la ... frente» (rima XIX).
«dont nous l'environnons?» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 41).	«que le rodea y le embriaga?» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 12).	«nos rodean y nos embriagan» («¡Es raro!», <i>OC</i> , p. 299).
«cria le baron d'une voix chevrotante» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 48).	«exclamó el marqués, profundamente conmovido» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 14).	«exclamó la joven con un acento profundamente conmovido» («Maese Pérez, el organista», <i>Leyendas</i> , p. 146); «con voz profundamente conmovida» («La promesa», <i>Leyendas</i> , p. 226).
«ce sont toujours ceux où l'on se tait» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 69).	«son siempre aquellos en que reina el silencio» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 18).	«el profundo silencio que reinaba» («Tres fechas», <i>OC</i> , p. 324); «donde reina el augusto silencio» («La creación», <i>OC</i> , p. 286); «Un silencio de muerte reinaba a su alrededor» («Creed en Dios», <i>Leyendas</i> , p. 172); «Un silencio profundo reinaba en ellas» («El rayo de luna», <i>Leyendas</i> , p. 154), y véanse «La cruz del diablo», «El gnomo» y «El caudillo de las manos rojas» (<i>Leyendas</i> , pp. 103, 208 y 75).
«d'un air étonné» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 72).	«entre asombrado y suspense» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 18).	«cada vez más asombrados y suspensos» (<i>Desde mi celda</i> , p. 178).

«répandaient partout leur lumière», «déjà, on sentait sa présence» (<i>Le Prince Caniche</i> , pp. 79 y 172).	«derramaban a torrentes la claridad», «ya su claridad se derramaba por el cielo reflejándose en la tierra» (<i>El Príncipe Perro</i> , pp. 19 y 36).	«penetrar la luz a torrentes» (<i>Historia de los templos de España</i> , p. 4); «se derrama a torrentes» (rima XXVII); «al derramarse la claridad» («Entre sueños», <i>OC</i> , p. 549); «derramase aquella insólita claridad» («El Miserere», <i>Leyendas</i> , p. 181); «una gran claridad que ... se derramó por todo el ámbito» («El beso», <i>Leyendas</i> , p. 263); «derramando una claridad trémula» («El Cristo de la Calavera», <i>Leyendas</i> , p. 195).
«sous les voûtes sombres d'une antique forêt» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 83).	«bajo las sombrías bóvedas de verdura de una antiquísima selva» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 20).	«una inmensa bóveda de verdura» (<i>Desde mi celda</i> , p. 107); «bajo los pabellones de verdura de la selva» («El caudillo de las manos rojas», <i>Leyendas</i> , p. 64).
«le cor retentissait» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 83).	«Las trompas ensordecían el aire con sus bramidos» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 20).	«los bramidos de la trompa» (poema 4, v. 230); «Con hondos bramidos rasgando los vientos, / arrojen las trompas sus roncos acentos» (poema 47); «bramidos de trompas» («Creed en Dios», <i>Leyendas</i> , p. 164); «el bramido de las trompas» («Los ojos verdes», <i>Leyendas</i> , p. 125).
«Jacinthe fut jeté dans une vaste cour» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 95).	«le arrojaron a un anchuroso patio» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 23).	«anchuroso patio» («El rayo de luna», <i>Leyendas</i> , p. 149); «anchurosos patios» («El Cristo de la Calavera», <i>Leyendas</i> , p. 187; <i>Historia de los templos de España</i> , p. 100).

«regarde au travers d'une planche fendue» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 107).	«aplicando el ojo a la rendija de unos tableros mal unidos» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 24).	«aplicaba el oído a los intersticios de la ferrada puerta de su calabozo» («La cruz del diablo», <i>Leyendas</i> , p. 102); «a través de los mal unidos tableros de la puerta» («Un lance pesado», <i>OC</i> , p. 341); «por entre las rendijas y claros de los mal unidos tableros» («La creación», <i>OC</i> , p. 288); «por entre los mal unidos maderos» («Un lance pesado», <i>OC</i> , p. 343).
«ce n'était pas un spectacle consolant» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 108).	«El espectáculo que entonces se ofreció a los ojos no era el más propio a calmar sus temores» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 25).	«el espectáculo que se ofreció a mis ojos» («La venta de los gatos», <i>OC</i> , p. 328); «El espectáculo que se ofreció a sus ojos» («La creación», <i>OC</i> , p. 288).
«et qu'on mette fin à cette barbarie» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 109).	«poniendo de una vez coto a semejante barbarie» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 25).	«poner de una vez coto a semejantes demasiás» (<i>Historia de los templos de España</i> , p. 35).
«tu viendras souper avec moi» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 112).	«ven a despachar tu pitanza» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 26).	«despachar la pitanza» («La Feria de Sevilla», <i>OC</i> , p. 801); «despachar su pitanza» (<i>Desde mi celda</i> , p. 176).
«déroulant de longs cheveux qui tombaient en ondées et la couvraient tout entière» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 122).	«se desató el cabello, que le caía en ondas por los hombros y las espaldas» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 27).	«su rubia cabellera se derramó como una cascada de oro sobre sus espaldas y sus hombros» («Tres fechas», <i>OC</i> , p. 324).
«Giroflée ne répondit rien» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 131).	«Alhelí no desplegó los labios» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 29).	«no le permitió desplegar los labios» («Un lance pesado», <i>OC</i> , p. 344); «Nunca desplega sus labios» («La cruz del diablo», <i>Leyendas</i> , p. 97); «no puedo desplegar los labios», «sin desplegar los labios» (<i>Desde mi celda</i> , pp. 169 y 198).

«Il soupire» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 137).	«Al verla exhaló un suspiro» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 30).	«exhalaron suspiros» («Apólogo», <i>OC</i> , p. 292); «habrá exhalado un suspiro» («Tres fechas», <i>OC</i> , p. 326); «exhalando un suspiro» («El Miserere», <i>Leyendas</i> , p. 177); «exhalaron un suspiro» («Los ojos verdes», <i>Leyendas</i> , p. 131).
«On tremble» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 155).	«Se erizan los cabellos» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 33).	«me erizaba los cabellos» («Tres fechas», <i>OC</i> , p. 325); «sus cabellos se erizaron» («El Miserere», <i>Leyendas</i> , p. 181); «se habían erizado sus cabellos» («La ajorca de oro», <i>Leyendas</i> , p. 112).
«l'air était embaumé» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 172).	«la atmósfera [estaba llena] de perfumes» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 36).	«la atmósfera con su soplo ... cargado de perfumes» («La Feria de Sevilla», <i>OC</i> , p. 802).
«les autres se recueillent» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 173).	«otros procuran dominar su emoción» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 36).	«procurando dominar la emoción» («Maese Pérez, el organista», <i>Leyendas</i> , p. 145).
«Le voilà» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 174).	«Helo ahí que se le ve aparecer y brillar un instante saliendo de entre la nube de polvo que levantan los caballos» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 36).	«entre la nube de polvo que levantaron los caballos» (<i>Desde mi celda</i> , p. 175); «Esas centellas que brillan entre la nube de polvo que levanta» («El caudillo de las manos rojas», <i>Leyendas</i> , p. 57); «brillantes armaduras ... envueltos en una nube de polvo» («El Cristo de la Calavera», <i>Leyendas</i> , p. 197); «llegan levantando una nube de polvo» («La venta de los gatos»,

		<i>OC</i> , p. 328); «aque-lla nube de polvo ... de la cual brotan centellas de fuego» («El caudillo de las manos rojas», <i>Leyendas</i> , p. 73); «sobre la nube de polvo que se levanta de la llanura, abrillantando con chispas de roja luz las espadas» (<i>Historia de los templos de España</i> , p. 22).
«Quand par moment il se taisait» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 175).	«En los cortos intervalos de silencio» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 37).	«con breves intervalos de silencio» (<i>Desde mi celda</i> , p. 189).
«on se battit à outrance» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 179).	«se batió el cobre de firme» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 38).	«se batan el cobre de firme» («Maese Pérez, el organista», <i>Leyendas</i> , p. 136).
«les balles sifflaient» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 180).	«Las balas silbaban a su alrededor, espesas como el granizo» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 38).	«espesas como el gra- nizo» («El gnomo», <i>Leyendas</i> , p. 199).
«foulant aux pieds de sa monture les morts et les mourants» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 180).	«hollando a sus pies escombros humeantes, muertos y moribundos» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 38).	«hollé a mis pies» («El caudillo de las manos rojas», <i>Leyendas</i> , p. 73); «los hu- meantes escombros» («Re- vista de la semana», 20 de mayo de 1866, <i>OC</i> , p. 715; <i>Historia de los templos de España</i> , p. 24).
«Tant d'idées se pressaient dans sa tête» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 183).	«Se agolpaban tantas ideas a su imaginación» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 38).	«Un mundo de ideas se agolpó a mi imaginación» («La cruz del diablo», <i>Leyendas</i> , p. 88); «qué tropel de ideas se agolpa a mi mente» («Memorias de un pavo», <i>OC</i> , p. 360); «tales majaderías ... comienzan a agolparse a mi memoria» («Historia de una mariposa y de una araña», <i>OC</i> , p. 336).

«regarde autour de lui d'un air égaré» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 191).	«miró a su alrededor con ojos extraviados» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 40).	«los ojos extraviados» («Tres fechas», <i>OC</i> , p. 325); «sus extraviados ojos» («La ajorca de oro», <i>Leyendas</i> , p. 110).
«Jacinthe sourit» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 198).	«asomó una sonrisa a los labios de Jacinto» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 41).	«una ... sonrisa ... asomó a los labios» («El Cristo de la Calavera», <i>Leyendas</i> , p. 191); «asoma una vaga sonrisa ... a los labios» («Solar de la casa del Cid», <i>OC</i> , p. 846); «asome a los labios una sonrisa» («La Semana Santa en Toledo», <i>OC</i> , p. 796); «asoma a mi labio otra sonrisa» (rima XLIX).
«le prince entendit la voix et le pas de Tamaris», «Au bruit de cette grosse voix» (<i>Le Prince Caniche</i> , pp. 236 y 198); «Ce cri», «Point de réponse» (<i>Abdallah</i> , 1868, pp. 21 y 241); «En entendant ma voix, Aziza revint à elle» (<i>Aziz et Aziza</i> , 1868, p. 325).	«creyó oír el eco de la voz de Tamaris y el ruido de sus pasos», «Al eco de aquella gruesa voz, que no le era desconocida» (<i>El Príncipe Perro</i> , pp. 47 y 41); «El último eco de la voz misteriosa», «El eco de sus voces se perdió sin obtener respuesta» (<i>Abdallah</i> , 1869, pp. 8 y 48); «El eco de mi voz la hizo volver en sí» (<i>Aziz y Aziza</i> , 1869, p. 64).	«el lejano eco de la voz» («El gnomo», <i>Leyendas</i> , p. 208); «el eco ... de una voz misteriosa» («El Cristo de la Calavera», <i>Leyendas</i> , p. 195); «el eco ... de una voz» («El Cristo de la Calavera», <i>Leyendas</i> , p. 195); «El eco de un suspiro que conozco» (rima LV); «el mágico eco de su poderosa voz» («Revista de la semana», 4 de marzo de 1866, <i>OC</i> , p. 662); «el eco de tu voz» («El caudillo de las manos rojas», <i>Leyendas</i> , p. 58); «el eco de varias voces» («Un lance pesado», <i>OC</i> , p. 341); «el eco distante de aquellas misteriosas voces» («La corza blanca», <i>Leyendas</i> , p. 245); «el lejano eco de la voz» («El gnomo»),

		<i>Leyendas</i> , p. 208); «ruido de pasos ... el ruido de los pasos» («Entre sueños», <i>OC</i> , pp. 547); «ruido de pasos» («Un lance pesado», <i>OC</i> , p. 343); «el ruido de mis pasos» («Tres fechas», <i>OC</i> , p. 315; <i>Desde mi celda</i> , p. 115); «el rumor de sus pasos» («El caudillo de las manos rojas», <i>Leyendas</i> , p. 43).
«le frisson qui courait dans vos veines» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 237).	«el involuntario estremecimiento que sentíais» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 47).	«un estremecimiento involuntario» («Un lance pesado», <i>OC</i> , p. 343); «un involuntario estremecimiento» («Creed en Dios», <i>Leyendas</i> , p. 168); «sentir un estremecimiento involuntario» (<i>Desde mi celda</i> , p. 202).
«Déjà il entendait le frôlement de la robe» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 237).	«percibía el crujir de la seda» (<i>El Príncipe Perro</i> , pp. 47-48).	«cuyos ... trajes de seda oía crujir» («Un boceto del natural», <i>OC</i> , p. 347); «seda que cruje» («Enterramientos de Garcilaso», <i>OC</i> , p. 826); «cruje la falda de seda» (<i>Historia de los templos de España</i> , p. 23).
«grognaît» (<i>Le Prince Caniche</i> , p. 237).	«gruñía sordamente» (<i>El Príncipe Perro</i> , p. 48).	«gruñó sordamente» («¡Es raro!», <i>OC</i> , p. 302).
«muet d'admiration» (<i>Abdallah</i> , 1868, p. 9).	«absorto y mudo» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 6).	«absorta ... y muda» (<i>Desde mi celda</i> , p. 210); «mudo y absorto» (rima LIII).
«prenant le fils de Mansour à la ceinture», «il embrassa son neveu» (<i>Abdallah</i> , 1868, pp. 117 y 149).	«echando sus brazos al cuello de Omar», «echó los brazos al cuello de Abdallah» (<i>Abdallah</i> , 1869, pp. 13 y 26).	«los brazos me echó al cuello» (rima XLVI).

«Charmant cyprès» (<i>Abdallah</i> , 1868, p. 93).	«Ciprés alto y airoso» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 21).	«torre alta y airosa» («Una calle de Toledo», <i>OC</i> , p. 821).
«ses yeux fixes étaient sans regard» (<i>Abdallah</i> , 1868, p. 95).	«su mirada fija se perdía sin objeto en el espacio» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 22).	«la mirada vaga y perdida en el espacio» («Tres fechas», <i>OC</i> , p. 321).
«qui se dérobe à tous les yeux» (<i>Abdallah</i> , 1868, p. 105).	«Crece escondida a los humanos ojos» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 23).	«la verdad escondida a los ojos humanos» (<i>Desde mi celda</i> , p. 111).
«en ramenant autour d'elle les longs plis de sa robe» (<i>Abdallah</i> , 1868, p. 134).	«recogiendo con exquisita gracia a su alrededor los largos y flotantes pliegues de su vestidura» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 29).	«con qué exquisita gracia» (rima XL); «sus largas y flotantes vestiduras» («Creed en Dios», <i>Leyendas</i> , p. 170); «flotantes pliegues» («Revista de la semana», 18 de febrero de 1866, <i>OC</i> , p. 651).
«bijoux» (<i>Abdallah</i> , 1868, p. 135).	«dijes y joyas» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 29).	«joyas y dijes» (<i>Desde mi celda</i> , p. 195).
«folle comme lui» (<i>Abdallah</i> , 1868, p. 147).	«presa como él de un vértigo» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 31).	«presa de un vértigo» («El caudillo de las manos rojas», <i>Leyendas</i> , pp. 65 y 83).
«se glissa à plat ventre» (<i>Abdallah</i> , 1868, p. 149).	«deslizándose como una culebra» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 31).	«arrastrándose como una culebra» («La corza blanca», <i>Leyendas</i> , p. 246).
«tressaillit» (<i>Abdallah</i> , 1868, p. 153).	«se agitó convulsivamente» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 33).	«agitarse convulsivamente» (<i>Desde mi celda</i> , p. 166).
«et comme illuminée par un éclair» (<i>Abdallah</i> , 1868, p. 188).	«como iluminada por una idea repentina» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 39).	«como iluminado por una idea repentina» («¡Es raro!», <i>OC</i> , p. 301).
«Un bruit de larmes et de sanglots étouffés» (<i>Abdallah</i> , 1868, p. 204).	«Un rumor de sollozos comprimidos» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 42).	«un comprimido sollozo» (<i>Desde mi celda</i> , p. 156).
«le tira de sa rêverie» (<i>Abdallah</i> , 1868, p. 221).	«sacó a Abdallah de su profunda abstracción» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 45).	«me sacó de mi abstracción» («El aderezo de esmeraldas», <i>OC</i> , p. 312).

«cacha son visage dans ses mains» (<i>Abdallah</i> , 1868, p. 243).	«permaneció un gran rato con la cabeza entre las manos, silencioso e inmóvil» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 49).	«aquella mujer inmóvil y silenciosa», «se mantenía aún inmóvil y en silencio» («Un boceto del natural», <i>OC</i> , p. 353); «mudos e inmóviles, hubieran permanecido en la posición en que se encontraban» («La cruz del diablo», <i>Leyendas</i> , p. 102).
«le ciel chargé d'orage» (<i>Abdallah</i> , 1868, p. 245).	«en el cielo parecía fraguarse la tempestad» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 49).	«la tempestad comenzaba a fraguarse» («Maese Pérez, el organista», <i>Leyendas</i> , pp. 143-144).
«la lumière qu'elle jetait illuminait tout le désert», «cet éclat» (<i>Abdallah</i> , 1868, pp. 262 y 264).	«de la cual brotaba un torrente de luz que iluminó todo el desierto», «aquel torrente de luz» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 52).	«torrente de luz» («Maese Pérez, el organista», <i>Leyendas</i> , p. 138; «La ajorca de oro», <i>Leyendas</i> , p. 111); «torrentes de luz» («El caudillo de las manos rojas», <i>Leyendas</i> , p. 83); «la luz a torrentes» (<i>Historia de los templos de España</i> , p. 4).
	«Revolviendo estas ideas en su imaginación» (<i>add.</i>) (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 53).	«revolvía aquí dentro de la imaginación todos los ... recuerdos» («La venta de los gatos», <i>OC</i> , p. 332).
«il pleurait» (<i>Abdallah</i> , 1868, p. 272).	«asomaba a su pupila el llanto» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 54).	«asomaba a sus ojos una lágrima» (rima XXX).
«un sourire divin régnait sur ses lèvres» (<i>Abdallah</i> , 1868, p. 277).	«una sonrisa divina vagaba en sus labios» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 55).	«más de una ... sonrisa habrá vagado por los finos labios» («Revista de la semana», 7 de enero de 1866, <i>OC</i> , p. 609).
«ombragée de grands arbres» (<i>Aziz et Aziza</i> , 1868, p. 292).	«sobre el cual flotaban las sombras de un grupo de árboles» (<i>Aziz y Aziza</i> , 1869, p. 59).	«sobre el cual flotan las sombras de los chopos» (<i>Desde mi celda</i> , p. 107); «pabellones de verdura ...

		su flotante sombra» («La corza blanca», <i>Leyendas</i> , p. 244); «la flotante sombra de los aloes» («El caudillo de las manos rojas», <i>Leyendas</i> , p. 61); «el sauce, cubriendo aquel lugar de una flotante sombra» (<i>Desde mi celda</i> , p. 127).
«Qu'elle était belle!» (<i>Aziz et Aziza</i> , 1868, p. 300).	«Era hermosa sobre toda ponderación» (<i>Aziz y Aziza</i> , 1869, p. 60).	«hermosísimos sobre toda ponderación» («La creación», <i>OC</i> , p. 289); «hermosa sobre toda ponderación» («Creed en Dios» y «Los ojos verdes», <i>Leyendas</i> , pp. 170 y 129; <i>Desde mi celda</i> , p. 197).
«toujours souriante» (<i>Aziz et Aziza</i> , 1868, p. 307).	«con la sonrisa en los labios» (<i>Aziz y Aziza</i> , 1869, p. 61).	«con su eterna sonrisa en los labios» («La rosa de pasión», <i>Leyendas</i> , p. 278).

Importa señalar que existieron al menos dos impresiones de la edición de *Abdallah y Aziz y Aziza* publicada por Gaspar y Roig en 1869. En efecto, tras un lapso difícil de determinar, el texto se volvió a componer por completo con los mismos tipos e idénticos grabados. La primera impresión se corresponde, por citar solo un ejemplar accesible, con el de la Universidad de Murcia alojado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y disponible en internet. La segunda impresión, a la que pertenece el ejemplar que yo poseo, es reproducción fidelísima de la primera. Se observan, no obstante, leves desajustes de líneas respecto a la primera y pequeños cambios involuntarios, como sucede en las pp. 5 («y los turcos», 1.^a impresión; «y a los turcos», 2.^a impr.), 6 («sería padre», 1.^a impr.; «sería su padre», 2.^a impr.) o 23 («*El libro del Esplendor*», 1.^a impr.; «*El libro del esplendor*», 2.^a impr.).

En 1870, como ya se ha dicho, las versiones españolas de *Abdallah y Aziz y Aziza* que atribuyo a Bécquer se reimprimieron en la colección «Biblioteca Económica de Andalucía», codirigida desde Madrid y Sevilla por Eduardo y Félix Perié. Esta edición presenta numerosos cambios de estilo que afectan sobre todo a los poemas. Las modificaciones en las partes en prosa, por contra, suelen ser, aunque numerosas, de menor calado. A pesar de que el nombre del

traductor no aparece en sus portadas, defendí en mi reciente edición que también nuestro poeta se encargó de esta revisión:

El tipo de enmiendas apunta a que Bécquer fue el responsable..., pues los cambios introducidos, como la supresión de determinantes o el empleo del adjetivo «leve», coinciden con las correcciones que, por las mismas fechas (1868-1870), el poeta incorporó al autógrafo del *Libro de los gorriones*. Las innovaciones métricas de la reedición son también las que Bécquer suele preferir en muchas de sus rimas (p. 313).

En nota, añadí: «Aunque las iniciales no consten en la portada, el revisor es la misma persona que el traductor de 1869, como indica a las claras la nota al pie que acompaña al poema 8o: "Traducción libre y directa de D.F. de T.". La nota aparece en la edición de 1870, pero no en la de 1869» (p. 313).

La revisión parece haberse realizado directamente sobre la primera impresión de 1869, no a partir de la segunda ni del manuscrito original del traductor. En efecto, cada página de la versión de 1870 sigue, en general, la disposición línea a línea de cada columna de 1869. Aunque el texto se va desajustando conforme avanzan los párrafos, la brevedad de estos facilita el reajuste en los siguientes. La longitud de las líneas de cada columna en 1869 suele coincidir con la de cada página de 1870, aunque estas últimas son ligeramente más cortas, lo que provoca los ligeros desajustes ya mencionados. La reedición de 1870, además, divide el texto en más párrafos para diferenciar con mayor claridad las intervenciones en estilo directo de las palabras del narrador.

En las 57 páginas de la nueva versión de *Abdallah* de 1870 se introdujeron 946 cambios, de los cuales 26 corresponden a errores involuntarios. Esto supone unas 16 alteraciones conscientes por página. De estas, 18 corrigen lecciones erróneas de la primera impresión, 327 son sustituciones léxicas, 92 son supresiones de palabras (en 27 casos se omite el sujeto), 28 son sustituciones de determinantes y 191 corresponden a alteraciones de orden. Tendencias similares se observan en la revisión de *Aziz y Aziza*, con 145 cambios en 12 páginas (unos 12 por página). Muchos de estos son simples modificaciones de orden, simplificaciones sintácticas y sustituciones léxicas que buscan, por lo general, una mayor precisión. Casi todos estos cambios son inocuos o caprichosos, como si el traductor pretendiera justificar, de forma algo apresurada, la reedición del mismo libro bajo otro sello editorial, dando a entender que se trataba de una nueva traducción. Las alteraciones más significativas (creo que no por casualidad) se encuentran en los poemas, que a menudo experimentan cambios profundos, incluso en su estructura métrica y en la elección de las rimas. En cuanto a la prosa, al tratarse de retoques menores, es difícil aislar coincidencias relevantes con textos originales de Bécquer que refuercen su atribución. De los casi mil cambios contabilizados, solo veintiuno pueden relacio-

narse con textos becquerianos de autoría segura. Ofrezco a continuación trece de ellos como muestra representativa:

«fue cuestión de momentos» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 26).	«fue obra de un instante» (<i>Abdallah</i> , 1870, p. 104).	«fue obra de un instante» («Un tesoro», <i>OC</i> , p. 363; «Un boceto del natural», <i>OC</i> , p. 349; «El rayo de luna», <i>Leyendas</i> , p. 155).
«relumbraron» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 30).	«centellearon» (<i>Abdallah</i> , 1870, p. 123).	«luz que centellea» (<i>Historia de los templos de España</i> , p. 23); «tus pupilas centellean» (rima XII).
«exclamaciones de júbilo» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 35).	«aclamaciones de júbilo» (<i>Abdallah</i> , 1870, p. 151).	«aclamación de júbilo» («Maese Pérez, el organista», <i>Leyendas</i> , p. 138); «aclamaciones de júbilo» (<i>Historia de los templos de España</i> , p. 9; <i>Desde mi celda</i> , p. 212).
«una muerte cierta» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 37).	«una muerte casi segura» (<i>Abdallah</i> , 1870, p. 157).	«una muerte segura» («La promesa», <i>Leyendas</i> , p. 226).
«cortó el aire» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 38).	«hizo ademán de cortar el aire» (<i>Abdallah</i> , 1870, p. 163).	«hicieron el ademán de inclinarse», «hicieron ademán de suspender la pelea» («El Cristo de la Calavera», <i>Leyendas</i> , pp. 191 y 195); «hizo ademán de entrarse» (<i>Desde mi celda</i> , p. 195).
«con la muerte en el corazón» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 43).	«presa de la desesperación» (<i>Abdallah</i> , 1870, p. 185).	«presa de la más espantosa desesperación» («Creed en Dios», <i>Leyendas</i> , p. 166); «presa de la desesperación» (<i>Historia de los templos de España</i> , p. 23).
«Después de semejante ultraje» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 43).	«Después de la humillación sufrida» (<i>Abdallah</i> , 1870, p. 186).	«a trueque de la humillación sufrida» («Revista de la semana», 12 de agosto de 1866, <i>OC</i> , p. 770).

«La noche vino» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 46).	«La noche llegó» (<i>Abdallah</i> , 1870, p. 195).	«llegó la noche» («Entre sueños», <i>OC</i> , p. 545; «Las hojas secas», <i>OC</i> , p. 369; «El caudillo de las manos rojas», <i>Leyendas</i> , p. 75; <i>Desde mi celda</i> , pp. 197 y 200; rima LXV).
«ya se sentía el viento de la mañana» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 47).	«se sentía ya el fresco de la mañana» (<i>Abdallah</i> , 1870, p. 206).	«el aire fresco de la mañana» (<i>Desde mi celda</i> , p. 94); «el fresco de sus patios» («La Feria de Sevilla», <i>OC</i> , p. 801).
«pálido, con los ojos extraviados y el cuerpo tembloroso» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 49).	«pálido, convulso y con los ojos extraviados» (<i>Abdallah</i> , 1870, p. 209).	«convulso y pálido» («El caudillo de las manos rojas», <i>Leyendas</i> , p. 67).
«un gran rato» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 49).	«un largo rato» (<i>Abdallah</i> , 1870, p. 210).	«un largo rato» («Creed en Dios», <i>Leyendas</i> , p. 174); «largo rato» («El beso», <i>Leyendas</i> , p. 261; «La corza blanca», <i>Leyendas</i> , pp. 238 y 248; <i>Desde mi celda</i> , pp. 124, 166 y 182).
«que da la desesperación» (<i>Abdallah</i> , 1869, p. 49).	«que presta la desesperación» (<i>Abdallah</i> , 1870, p. 214).	«que presta la desesperación» («El caudillo de las manos rojas», <i>Leyendas</i> , p. 65).
«socórreme sacándome de [sic] mar de dudas en que me hallo» (<i>Aziz y Aziza</i> , 1869, p. 61).	«ayúdame a salir del mar de confusiones en que me encuentro» (<i>Aziz y Aziza</i> , 1870, p. 15).	«aquel laberinto de confusiones en que me encontraba» («Un boceto del natural», <i>OC</i> , p. 354).

Como puede verse, las coincidencias con textos becquerianos son menos numerosas y más imprecisas que las que más arriba habíamos podido establecer a partir de las innovaciones del traductor. Es lógico que así sea, pues mientras que el traductor se ve obligado a reescribir todo el texto volcando en él sus propios hábitos léxicos y gramaticales, el mero revisor se circunscribe a pasajes muy puntuales y sus modificaciones (pienso ahora en las supresiones o en los cambios de orden) tienden a ser de poca sustancia.

Las relaciones entre Bécquer y José Gaspar están bien documentadas: recordemos que nuestro poeta fue redactor y responsable literario de *El Museo Universal*, revista propiedad de aquel, y que el propio Bécquer, según hemos visto ya, se dedicó al arreglo de, al menos, un libro para Gaspar y Roig durante el año 1869. Es poco lo que sabemos, en cambio, de Félix y Eduardo Perié, aunque Marta Palenque [2022 y 2023] ha dedicado últimamente un par de trabajos a estudiar algunos de los proyectos editoriales que ambos impulsaron entre finales de los sesenta e inicios de los setenta. Gracias a ella sabemos que Eduardo Perié tradujo, entre 1859 y 1861, varias obras del francés; que en 1865 era redactor (no director, como por lapsus indiqué en la p. 313 de mi edición) del diario progresista *La Nación*, de Madrid; que ese mismo año se sumó a las protestas por los hechos aciagos de la Noche de San Daniel; que parece haber escrito una novela en español titulada *Sapos y culebras*, impresa en París en 1867, y que hacia mayo de 1868 se trasladó a Sevilla para iniciar el proyecto editorial de la «Biblioteca Económica de Andalucía», que funcionaba por suscripción y de la que se publicaron, que se sepa, veintitrés títulos hasta 1876 (Palenque 2023). En calidad de editor, a principios de los setenta impulsó varias revistas destinadas al público femenino (Palenque 2022). Hay motivos para creer que la «Biblioteca» tenía vocación no solo andaluza sino, especialmente, americana. La colección fue bien recibida en Uruguay y Argentina (yo adquirí mi ejemplar de *Abdallah* de 1870 en este último país). Eduardo Perié creó en los setenta una «Biblioteca» americana y abrió sucursal en Buenos Aires (Palenque 2023:196).

Félix Perié, por su parte, colaboró con Eduardo desde Madrid y consta como coeditor de los volúmenes de la «Biblioteca Económica de Andalucía» de 1869 y 1870. A partir de este año, parece desvincularse del proyecto para impulsar su propia «Biblioteca Popular de Ayuntamientos y Corporaciones», de la que, sin embargo, no se conocen ejemplares (Palenque 2023:181).

A los datos que aporta Palenque podemos añadir unos pocos más que, tal vez, ayudarán a entender la colaboración de Bécquer de 1870. Édouard y Félix Perié, que parecen hermanos, eran franceses. En la prensa de la época leemos que, en agosto de 1855, «Mr. Perié Edouard» partió de Barcelona con destino a Palma de Mallorca y que actuaba como «representante» del inefable Gabriel Hugelmann, revolucionario en París, proscrito en Francia, preso en Argelia y refugiado en España a principios de los cincuenta tras fugarse de su reclusión. Édouard seguía en Mallorca a finales de año, pero no debió de tardar mucho en desplazarse a la península, pues en 1858 y 1861, en calidad de corresponsal de la parisina *Revue des Races Latines*, propiedad de Hugelmann, publicó varias crónicas de viajes sobre Lisboa, Barcelona y Murviedro (Valencia). En 1859 (como ha señalado Palenque 2023) tradujo

tres novelas del francés, que publicó en Madrid, y en 1860 colaboró con prosas y versos en la *Revista Cordobesa de Ciencias, Literatura, Artes e Industrias*. Como ya se ha visto, en 1865 ejercía de redactor de *La Nación* y, hacia mayo de 1868, se desplazó de Madrid a Sevilla para iniciar el proyecto editorial que ya conocemos.

El perfil de Félix Perié es, asimismo, el de un intelectual progresista. Parece haber llegado a Madrid hacia marzo de 1868, quizás a petición de Édouard, a quien auxilió en el proyecto de la «Biblioteca Económica de Andalucía» desde la capital, donde ejerció de administrador de la «Biblioteca» y se encargó de las ventas de tomos sueltos y (hay que imaginarlo) de las suscripciones madrileñas. Empleó, en este proyecto compartido y en el suyo propio de la «Biblioteca Popular de Ayuntamientos y Corporaciones», dos direcciones: una en la calle de San Andrés, núm. 1, duplicado, 3.º, y otra en la calle de Fuencarral, núm. 84. Según los periódicos de la época, la primera correspondía a su domicilio particular, donde entre 1871 y 1872 se impartían clases particulares de francés y «reforma de letra», mientras que en 1875 se anuncia una «escuela de niñas». En 1880, el inmueble aparece en una lista de «cuartos desalojados». La dirección de la calle de Fuencarral, por otro lado, correspondía al «asilo de desamparados» o Casa-Hospicio de San Fernando, que contaba con imprenta propia y donde es posible que Félix ejerciera de maestro de francés.

Pocos de estos datos nos interesan directamente, aunque sean una buena excusa para imaginar un perfil que a Bécquer no le era desconocido: el del corresponsal parisino que viaja por España y Portugal y vive de traducir libros del francés, que se arriesga a importar los modelos editoriales que triunfaban en París o que subsiste dando clases de francés a señoritas o a huérfanos. Pero lo que conviene no olvidar es que Édouard era, ante todo, un hombre de Hugelmann, en cuya *Revue des Races Latines* colaboró entre 1858 y 1861, que ejerció de corresponsal español de la misma y que llegó a España en calidad de representante de aquel. Bécquer también se arrimó a su sombra nada más llegar a Madrid: de creer a Julio Nombela, hacia 1854 o 1855 Hugelmann encargó a nuestro poeta y a sus amigos la redacción de varias biografías de diputados (Pageard 1990:122); Bécquer, además, asistió al baile que Hugelmann organizó en el Palacio Real en 1855 en favor de los heridos de Crimea (Estruch 2020:79-80). La conexión no era imprescindible para que nuestro poeta y los Perié traran relaciones, pues el mundillo cultural de Madrid era reducido y en él todos se conocían, pero señala un camino posible para entender que Bécquer recurriera a ellos para revenderles, durante aquellos meses de estrechez económica, la versión más o menos maquillada de unos textos ya amortizados.

HEMEROGRAFÍA

ÉDOUARD PERIÉ. Llegada a Mallorca (*El Genio de la Libertad*, Palma, 27 de agosto de 1855, p. 4); carta de protesta (*El Palmesano*, 19 de noviembre de 1855, p. 7); artículo sobre Barcelona (*Revue Espagnole, Portugaise, Brésilienne et Hispano-Americaine*, París, tomo VII, 1858, pp. 238-246); «Chronique de Lisbonne» (*Revue des Races Latines*, París, tomo VIII, 1858, pp. 573-579); «Apuntes de viajes. Ruinas del anfiteatro de Murviedro» (*El Mundo Pintoresco*, 17 de octubre de 1858, p. 223; *Revista Cordobesa de Ciencias, Literatura, Artes e Industrias*, 27 de mayo de 1860, pp. 305-307); poema «El tiempo» (*Revista Cordobesa...*, 1860, p. 273); poema «Mis veinte y cuatro años» (*Revista Cordobesa...*, 1860, p. 400); artículo sobre el ferrocarril en España (*Revue des Races Latines*, tomo XI, 1861, pp. 591-597). ¶ FÉLIX PERIÉ. Recepción de mercancías a su nombre en la aduana de Madrid (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 12 de marzo de 1868, p. 1); residencia en la calle de San Andrés (*El Imparcial*, 9 de diciembre de 1871, p. 4; *Almanaque de España para el año de ... 1876*, p. 372; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 9 de mayo de 1880, p. 1); dirección de la calle de Fuencarral (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 2 de marzo de 1862, p. 1; *La Época*, 13 de enero de 1869, p. 1; *El Imparcial*, 14 de enero de 1869, p. 1; *Semanario Farmacéutico*, 6 de abril de 1873; *El Almanaque de España para el año de ... 1875*, p. 374).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Desde mi celda*, ed. Darío Villanueva, Castalia (Clásicos Castalia), Madrid, 1985.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Leyendas*, ed. Joan Estruch, Crítica (Biblioteca Clásica), Barcelona, 1994.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Obras completas*, ed. Joan Estruch, Cátedra (Biblioteca Aurea), Madrid, 2004.
- BÉCQUER, *Historia de los templos de España. Arzobispado de Toledo. Templos de Toledo. S. Juan de los Reyes*, Imprenta y Estereotipia de los señores Nieto y compañía, Madrid, 1857 (incluido en el proyecto colectivo *Historia de los templos de España*, dirigido por Juan de la Puerta Vizcaíno y Gustavo Adolfo Bécquer).
- ESTRUCH, Joan, *Bécquer. Vida y época*, Cátedra, Madrid, 2020.
- LABOULAYE, Édouard, *Abdallah, ou Le trèfle a quatre feuilles, conte arabe; suivi de Aziz et Aziza, conte des Mille et une nuits*, Charpentier, París, 1868².
- LABOULAYE, Édouard, *Le Prince-Caniche*, Charpentier, París, 1868¹².
- LABOULAYE, Eduardo, *Abdallah o El trébol de cuatro hojas (cuento árabe)*, seguido de *Aziz y Aziza, cuento de las mil y una noches*, trad. D. F. de T., Gaspar y Roig, Madrid, s.a. (1869).

- LABOULAYE, Eduardo, *Aziz y Aziza, cuento de las mil y una noches*, E. Perié y F. Perié, Sevilla y Madrid, 1870.
- LABOULAYE, Eduardo, *El Príncipe Perro (Rey de los Papamoscas)*, trad. D. F. de T. y C., Gaspar y Roig, Madrid, s.a. (1869).
- LABOULAYE, Eduardo, *El trébol de cuatro hojas*, E. Perié y F. Perié, Sevilla y Madrid, 1870.
- OC: véase Bécquer, *Obras completas*.
- PAGEARD, Robert, *Bécquer. Leyenda y realidad*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.
- PALENQUE, Marta, «El editor Eduardo Perié y sus 'Bibliotecas', entre Sevilla y América», en *De libros y papeles. La imprenta en la España de los siglos XVIII y XIX*, ed. Noelia López-Souto y Claudia Lora Márquez, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2023, pp. 177-206.
- PALENQUE, Marta, «La editorial Eduardo Perié y dos revistas inéditas sevillanas para la mujer: *La Torre del Oro* (1872) y *La Moda Hispano-Americanana* (1874)», en *La prensa en Andalucía en el siglo XIX. Cultura, política y negocio del Romanticismo al Regionalismo*, ed. Beatriz Sánchez Hita y María Román López, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2022, pp. 153-185.
- PORRAS, Agustín, ed., Gustavo Adolfo Bécquer, *Nuevas rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Olifante, Zaragoza, 2010.
- RODRÍGUEZ RISQUETE, Francisco, ed., Gustavo Adolfo Bécquer, «*Rimas*» y otros versos, Espasa y Real Academia Española (Biblioteca Clásica), Madrid, 2024.
- RUBIO, Jesús, «Valeriano Bécquer ilustrador de "El príncipe perro", de Edouard Laboulaye», *Goya. Revista de Arte*, 223-224 (1991), pp. 35-42.

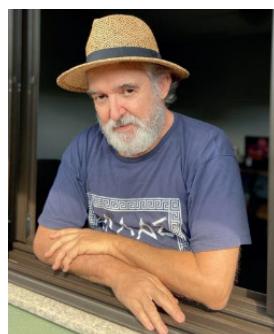
DE LA EDAD MEDIA AL PANTANAL BRASILEÑO Y VICEVERSA

Antoni Rossell

Arxiu Occità. Institut d'Estudis Medievals-UAB

En el año 2006, con el entonces mi alumno de doctorado Ricardo Pieretti, estuvimos en una favela del Pantanal escuchando a *Seu Perigoso* (Don Peligroso) un narrador popular de historias fantásticas de guepardos, cocodrilos, y boas enormes que protagonizaban relatos extraordinarios junto a los *pantaneiros*, los jornaleros de las enormes haciendas de esa región semi inundada de los estados de *Mato Grosso do Sul* y de *Mato Grosso*: es, en realidad, un mar interior de una superficie e 138.183 km², con una fauna salvaje y exótica que da lugar a narraciones orales fantásticas, los *causos*, que aún hoy podemos escuchar en esas latitudes. En aquella ocasión pude conocer una tradición oral que me hizo pensar y me ayudó a comprender la Edad Media europea.

En abril de 2023, Ricardo, ahora cineasta y promotor cultural desde la presidencia de la *Fundação Nelito Câmara*, en Ivinhema, me presentó a Tetê Espíndola y a Paulo Simões, cantantes de gran fama en *Mato Grosso do Sul* y en el resto del territorio brasileño.



Tetê, una voz con unos registros agudos increíbles, fue la cantante que se adentró en la selva para aprender a cantar como los pájaros, mientras que Paulo, compositor y cantante ha sido el autor de poesías y melodías que se han convertido en himnos emblemáticos del *Mato Grosso do Sul*:

Nossa viagem não é ligeira / Ninguém tem pressa de chegar / A nossa estrada é boiadeira / Não interessa onde vai dar. (Comitiva Esperança, Almir Sater y Paulo Simões)

[Nuestro viaje no es ligero / Nadie tiene prisa por llegar. / Nuestro camino es el de los ganaderos/ No importa a donde llegar]

Entre canción y canción Tetê y Paulo rememoraban anécdotas y personajes protagonistas de aquellas canciones, desde la familia de artistas de Tetê, los Espindolas, con los que Paulo había colaborado asiduamente, hasta el famoso viaje de Paulo por el Pantanal, la llamada *Comitiva Sperança* contada por el mismo con estas palabras:

O Almir ia lançar seu segundo disco, Doma, que tinha Trem do Pantanal, Sonhos Guaranis, Varandas, enfim, o Filé mignon do nosso trabalho naqueles tempos. E veio a Campo Grande fazer fotos para a capa, com o fotógrafo contratado pela gravadora, o Mario Luiz Thompson. Ele é bastante conhecido por seu trabalho de registrar a música brasileira, e logo ficamos amigos. Ele pedia pra gente relaxar, deixar as coisas rolarem, que ele fotografaria. Num fim de tarde, a gente estava voltando de um futebol, num campo que tinha o apelido de Maconhão, e paramos pra ver o por do sol. Passa um carro, pára, era um amigo nosso, que tinha fazenda no Pantanal, tinha avião, tinha vontade de participar, de ajudar, e nos convidou pra irmos pra à fazenda dele no Pantanal, pra tirar fotos. Claro que fomos. Uma noite a gente estava na sala de estar, conversando, brincalhonianamente, como era bom ser pantaneiro, o pai do Bandeirinha passou e falou: vocês não tem a menor idéia do que é ser pantaneiro, conversando na minha sala de estar, tomando meu uísque, andando de jeep pra lá e pra cá, vindo de avião, voltando de avião... A gente falou: «mas como seria ser pantaneiro?» Ele falou: «vocês tem que subir no lombo de um cavalo, e ainda completou, cavalo não, burro, andar por aí numa comitiva, sol a sol, dormindo em galpão, sabem?» O mais importante do que ele falou, que nos chamou a atenção, é a idéia de sentir o Pantanal pela ótica de quem mora lá, de quem vive lá, e no tempo pantaneiro, com o timing deles. E com as peculiaridades da vida deles, entrar no tempo pantaneiro, que é uma coisa que o Manoel de Barros sintetizou em versos que dizem, aproximadamente, que no Pantanal não se passa régua e compasso. (Paulo Simões)

No pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites (Manoel de Barros)

[Almir iba a sacar su segundo disco, *Doma*, que tenía *Trem do Pantanal, Sonhos Guaranis, Varandas*, en fin, *Filet mignon* de nuestro trabajo en ese momento. Y vino a Campo Grande a hacer fotos para la portada, con el fotógrafo contratado por la discográfica, Mario Luis Thompson. Es muy conocido por su trabajo grabando música brasileña y pronto nos hicimos amigos. Nos pidió que nos relajáramos, que dejáramos que las cosas rodaran, que él fotografiaría. Una tarde, volvimos de jugar al fútbol, en una cancha que apodaban Maconhão, y nos detuvimos para ver el atardecer. Pasa un automóvil, se detiene, era un amigo nuestro, Bandeirinha, que tenía una hacienda en

el Pantanal, tenía un avión, quería participar, ayudar, y nos invitó a ir a su finca, para tomar fotos. Por supuesto que aceptamos. (Ya en su finca) una noche estábamos en el salón, hablando en broma de lo bueno que era ser del Pantanal. El padre de Bandeirinha vino y dijo: «—ustedes no tienen la menor idea de lo que es ser pantanero, hablar en mi salón, beber mi whisky, andar en jeep de un lado a otro, venir en avión, volver en avión. Nosotros respondimos: —Pero ¿cómo sería ser pantaneiro?» Él dijo: «—Hay que subirse a lomos de un caballo, y hasta agregó, no un caballo, mejor un burro, andando en comitiva, de sol a sol, durmiendo en cobertizos.» ¿Sabéis qué es lo más importante de lo que dijo, y que nos llamó la atención? Es la idea de sentir el Pantanal desde la perspectiva de quienes viven allí, y en el tiempo del Pantanal, con su (concepto de) tiempo. Y con las peculiaridades de sus vidas, entrar en el tiempo del Pantanal, que es algo que Manoel de Barros sintetizó en unos versos que dicen, aproximadamente, que en el Pantanal no se usa ni regla ni compás.] (Paulo Simões)

[En el Pantanal nadie puede atenerse a una medida. Especialmente cuando llueve. La medida es la existencia al límite. Y el Pantanal no tiene límites] (Manoel de Barros)

Como en el Pantanal, el conocimiento de la Edad Media debe hacerse a lomos de un buey, un asno o un caballo. Una metáfora que nos indica que es necesario un recorrido lento que nos muestre los pequeños detalles, ínfimos, que son los que nos conceden el acceso al patrimonio medieval, entender los textos tal como mujeres y hombres medievales los entendían, cantar sus canciones tal como las cantaban, conocer sus símbolos y descifrarlos. Y para ello ¿qué mejor que conocer la tradición y las interpretaciones actuales del mundo tradicional? La sociedad contemporánea está impregnada de medievalismo, a menudo no somos conscientes de ello, y en múltiples ocasiones las interpretaciones de la tradición, fruto de ese desconocimiento, son erróneas.

El conocimiento y el estudio de la tradición medieval nos permite hablar con sus personajes, deambular por unos espacios físicos que aún hoy se conservan por su monumentalidad. Nos permite sumergirnos en universos ficcionales de un mundo atávico, una cultura que sigue viva aún en la sociedad y en la tradición brasileña: en la poesía y en las traducciones líricas trovadorescas de Augusto de Campos si pensamos en la labor del poeta y trujamán medieval, en los textos de Manoel de Barros cual clérigo y trovador medieval, o en el *cordel*, los romances épicos carolingios de los narradores de historias en plaza pública. Todo ello en una moderna sociedad que aún conserva el patrimonio oral de la tradición medieval. Fueron las conversaciones, trifulcas y disputas dialécticas (orales) la que pude mantener con mi admirado maestro, Francisco Rico (yo nunca me atreví a llamarle de otro modo), las que me llevaron a conocer mejor la Edad Media y otros universos literarios. Y no solo conversando con él, o leyendo sus libros y artículos, sino compartiendo escenario, como en el

año 1996 en el emblemático club de jazz barcelonés *Jamboree* de la plaza Real presentando la versión cantada del *Cantar de Mio Cid*, cuando el maestro, con un vaso de licor y un cigarrillo en la mano y apoyando el codo en un piano de cola, sacó un papel del bolsillo de su americana y ante un local a rebosar de público dijo aquello de: «¿Rossell, usted me cantaría este texto con su sistema salmódico medieval?». Pasé el examen.

INDICIOS DE UN NUEVO TERENCIO EN LA BIBLIOTECA DE PETRARCA. GLOSAS A UNA GLOSA DEL CICERÓN DE TROYES¹

Iñigo Ruiz Arzalluz

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

I. EL CÓDICE

El ms. Troyes, Médiathèque Jacques-Chirac, 552-2 (a partir de ahora T), ocupa un lugar preeminente entre los libros de Petrarca que han llegado hasta nosotros: porque el Arpinate fue un autor venerado por nuestro humanista y porque, de los varios mss. ciceronianos que provienen de su biblioteca, es el que alberga un mayor número de obras y el más rico también en intervenciones petrarquescas. Se trata, en efecto, de un códice voluminoso, con apostillas relativamente abundantes, en el que se reunió la mayor parte de los escritos filosóficos y retóricos de Cicerón: *De officiis*, *Tusculanae*, *De natura deorum*, *De divinatione*, *De fato*, *De amicitia*, *De senectute*, *Paradoxa stoicorum*, *Academica priora*, *De oratore*, *Orator*, *Partitiones*, *In Catilinam*, *De legibus*, así como algunas obras menores o apócrifas; sabemos además que originalmente contuvo también la *Rhetorica ad Herennium* y el *De inventione*.²

El ms. debió de construirse, entre 1330 y 1340, en el mismo taller del que salieron otros tres libros de la biblioteca de Petrarca: según Avril [1984], probablemente en Mantua; según Billanovich [1990], quizá en un *scriptorium* veronés; para Giuseppa Zanichelli [1994], los cuatro códices podrían haberse

¹ Proyectos y grupos de investigación: «Monumenta linguae Vasconum, VI» (PID2020-118445GB-I00); «Diachronic linguistics, typology and the history of Basque (DLTB)» (IT1534-22). Estoy en deuda con Laura Refe por la competencia y la amabilidad con las que me ha informado sobre diversos aspectos de la glosa objeto de este trabajo.

² La ascendencia petrarquesa del ms. de Troyes es conocida desde los comienzos de la erudición moderna gracias a una glosa del s. xv que se encuentra en el propio códice. Para el ms. puede verse Nolhac [1907:I, 113, 226-246], Pellegrin [1966:287-288], Petrucci [1967:129] y sobre todo Refe [2004:28-29; 2016; 2023:43-52]; las glosas a las obras retóricas contenidas en el ms. han sido editadas por Blanc [1978] y las relativas al libro primero del *De natura deorum* por Refe [2023], que anuncia la edición de la anotación petrarquesa a la totalidad de la obra. Para la presencia de Cicerón en Petrarca, además de lo ya citado, remito solo a Billanovich [1996], Feo [2006] y Berté [2012], donde se encontrarán referencias más detalladas.

copiado en Verona para posteriormente ser decorados en Mantua. No es segura la fecha en la que T llega a manos de Petrarca: con suma cautela Billanovich propuso que el ms. pudo haber sido un regalo de los Scaligeri sugerido por Guglielmo da Pastrengo y que el humanista lo habría recibido en 1342, cuando todavía estaba en la Provenza; Rizzo [2006b] ha señalado que el *terminus ante quem* para el regalo tuvo que ser el año 1341, momento en el que se interrumpen las relaciones entre Petrarca y los señores de Verona.³

Por lo que respecta al uso que Petrarca hizo del códice, en particular sobre la época a la que deben atribuirse sus apostillas, Nolhac [1907:I, 236-237] pensó que la mayor parte de las glosas debía situarse en los años siguientes a 1344, aunque algunas de las intervenciones tenían que ser más tardías.⁴ Petrucci [1967:49, 129] encontraba en T rasgos gráficos que consideraba representativos del periodo posterior a 1355, afirmación que Blanc [1978:109 n. 1] calificó de «surprenante». Petoletti [2006:I, 124 n. 88] ha sostenido que la mayor parte de las glosas («tranne qualche intervento posteriore agli anni '50») parece remontar a mediados de los años '40. En fin, Refe [2023:48] ha señalado que el «lavoro petrarchesco su T» parece apuntar «alla metà degli anni Quaranta - anni Cinquanta». Lo anterior se compadece bien con el uso que Petrarca hizo del códice durante la redacción de los *Rerum memorandarum libri* –entre 1343 y 1345– así como con otros detalles de su biografía.⁵

2. LA GLOSA

Una de las obras menos glosadas del códice es *Cato maior de senectute* (ff. 242v-248v), sin duda porque en este caso T no fue el ejemplar de trabajo utilizado por Petrarca.⁶

³ Deben verse también Refe [2004:28-37; 2023:43] y Berté [2012:22-24]. Nótese que anteriormente Rizzo [1996:75-76] había sugerido la posibilidad de que el Cicerón de Troyes hubiera llegado a manos de Petrarca para 1335.

⁴ Nolhac se basa sobre todo en un cotejo con la escritura de los famosos ‘mémoriaux intimes’ de los ff. 178v-179r de Paris, BNF, lat. 2923, que van de 1344 a 1349 (Nolhac 1907:II, 287-292; Rico 1974:32, 194, 1992:351 n. 2, 1996:170-174, 2016:32; Feo 2003:482-483, 495), y en un análisis del contenido de *Fam.*, XII, 8 a Lapo da Castiglionchio, datada en 1352.

⁵ Billanovich [1945:CXVIII-CXIX; 1990:253-255], Petoletti [2010:97-100; 2014:16-19; 2019:281-282].

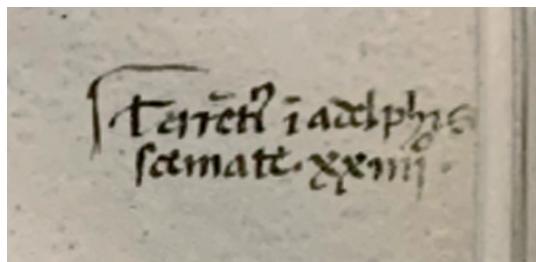
⁶ Tenemos noticia de dos mss. de la biblioteca de Petrarca en los que estuvo esta obra de Cicerón: el de Troyes y el antígrafo de Città del Vaticano, BAV, Pal. lat. 1820, copiado en Padua en 1394 a partir de un códice que Petrarca utilizó en sus últimos años; pero ninguno de los dos debió de ser el ejemplar más anotado de su biblioteca (Billanovich 1996:106). El *De senectute* estaba también –posteriormente el códice perdió los folios correspondientes– en London, BL, Harl. 4927,

Hacia el final del diálogo Cicerón sale al paso de una objeción retórica según la cual los viejos se caracterizan por su mal temperamento; «*sed haec –se defiende Cicerón– morum vitia sunt, non senectutis*». Además, algunos de estos defectos son disculpables y se pueden dulcificar con un poco de empeño, tal y como vemos que sucede en la propia vida y en la escena (*Cato*, 65).⁷

Que tamen omnia dultiora fiunt et bonis moribus et artibus; idque cum in vita, tum in scena intelligi potest ex his fratribus qui in *Adelphis* sunt. Quanta in altero duritas, in altero comitas! Sic res se habet: ut enim non omne vinum, sic non omnis natura vetus-tate coacescit. Severitatem in senectute probo, et eam, sicut alia, modicam, acerbita-tem nullo modo.

El pasaje despertó el interés de Petrarca, que trazó en el intercolumnio una *graffa* algo tosca, que abarca desde «*ut enim non omne vinum...*» hasta lo que en T constituye el final del capítulo («...*plus viatici querere*», *Cato*, 66) y, sobre todo, una glosa que reza así (f. 247rb m.d.):⁸

Terrentius in *Adelphis* scemate XXIII^o



Fotografía: Médiathèque Jacques-Chirac, Troyes Champagne Métropole, 552-2, f. 247rb (detalle).

cuyas glosas fueron consideradas autógrafas de Petrarca por Pellegrin-Billanovich [1954]; han mostrado serias reservas al respecto Fiorilla [2005:28-31] y Petoletti [2006:I, 124 n. 88; 2020:56, 65]; por su parte, Berté [2012:24-27] ha considerado la posibilidad de que el códice conserve alguna intervención muy menor de Petrarca.

⁷ Doy el texto de T (f. 247rb); la única variante relevante con respecto a las ediciones modernas es *duritas* por *diritas* (cf. Cicero, *De senectute. De amicitia. De divinatione*, ed. William A. Falconer, Harvard University Press, Cambridge Mass. - London, 1923 y Cicéron, *Caton l'Ancien de la vieillesse*, ed. Pierre Wuilleumier, Les Belles Lettres, Paris, 1969).

⁸ Nótese que, en relación a este mismo pasaje, el Pal. lat. 1820 ya citado transmite la glosa «*al qui in Adelphis sunt*» (f. 54v m.izq., ad Cic., *Cato*, 65), destinada a corregir la lección corrupta que en ese punto contiene el texto principal.

Si no me equivoco, nadie hasta ahora ha citado esta apostilla; tampoco Nolhac [1907:I, 243], a pesar de que ofrece una lista con las referencias a otros autores que se encuentran en los márgenes del códice. La primera –y, por lo que sé, la única– en llamar la atención sobre la glosa ha sido Berté [2011:123] a propósito de una mención del *De senectute* en el Suetonio oxoniense –anotado por Petrarca a lo largo de los años '50– que, sin embargo, no puede remitir al códice de Troyes. La ejecución material de la apostilla, algo anómala en el contexto de T, no permite fácilmente una conjectura sobre su datación, aunque parece verosímil que se trate de una de aquellas intervenciones posteriores al grueso de la glosa petrarquesa del códice.⁹

3. «TERRENTIUS IN ADELPHIS»

Como era de prever, la grafía *Terrentius* nos dice menos de lo que quisiéramos sobre la época a la que cabe adscribir la apostilla. El nombre de Terencio aparece en más de veinte ocasiones en los autógrafos de Petrarca y solo en tres de ellas figura con la grafía clásica: el *Terrentius* datable más tardío es de 1362 y, de los tres *Terentius* atestiguados, uno podría situarse en 1345-1353 y los otros dos hacia 1355-1356.¹⁰

En sus *marginalia* Petrarca remite a las comedias terencianas más de una treintena de veces: en ocasiones se limita a consignar el nombre del comediógrafo; con frecuencia específica la comedia (un par de veces con alguna precisión adicional: «in Andria ad finem», «in Eutontumerumenon non procul a principio»); y en tres ocasiones aduce el acto. Pero –hasta donde se me alcanza– en ningún otro caso se refiere a la escena.¹¹

⁹ Laura Refe me señala que también en las escasas glosas del *De senectute* se distinguen varios estratos cronológicos: lo mismo que en el conjunto del códice, algunas pueden datarse a mediados de los años '40 y otras parecen posteriores a mediados de los años '50; aunque se trata de conclusiones provisionales, todo apunta a que la apostilla que aquí nos ocupa pertenece a este último grupo y, de hecho, contiene elementos próximos a las glosas de París, BNF, lat. 5816, la copia de la *Historia Augusta* que Petrarca glosó con posterioridad a 1356 (véase Piacentini 2008:passim y Berté 2022:238-241, donde se encontrará bibliografía al respecto).

¹⁰ Sobre la grafía petrarquesa del nombre del comediógrafo véase Feo [1998:412], Rizzo [2006a:23] y Ruiz Arzalluz [2010:122 n. 7; en prensa d]. Debe recordarse que, en numerosas ocasiones, Petrarca utilizaba indistintamente grafías diversas de una misma palabra: Berté [2011:XXIV-XXV] ha señalado algunos casos en las apostillas al Suetonio de Oxford, Exeter College, 186 (un caso extremo es *Tyberius* / *Tiberius* en una misma glosa); Perucchi [2022:LIX] recoge varios de ellos en la glosa de la *Historia naturalis* de París, BNF, lat. 6802; y Refe [2023:58 n. 49, 87] ha destacado que también en uno de los autógrafos del *De ignorantia* (Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3359) se encuentra la alternancia *Epycurus* / *Epicurus*.

¹¹ La primera de las dos glosas mencionadas es la núm. 1.448 de las apostillas a Servio del Virgilio ambrosiano (Petoletti 2006:II, 860) y la segunda se encuentra en el citado apógrafo Pal. lat.

4. «SCEMATE»

El término *scema -tis* (abl. sg. *scemate*) no es raro como variante gráfica de *schema*, cuyo significado es ‘figura’ (en particular ‘figura retórica’) o ‘hábito, aspecto’. A la más común de estas acepciones corresponde precisamente la única aparición de la palabra que encuentro en Petrarca: una glosa a un pasaje de Quintiliano en el que se trata fugazmente de cierto tipo de figuras retóricas que pueden convertirse en solecismos. La apostilla petrarquesca reza así: «*schema per imprudentiam solocismum fieri*» (Paris, BNF, lat. 7720, f. 7rb m.d., ad I, 5, 53, núm. 240 ed. Accame Lanzillotta). Es evidente que en la glosa de T, donde el ablativo «*scemate*» está concertando con el ordinal *vice-simo quarto*, no puede tener ninguno de los significados legítimos de *schema*.¹²

He podido documentar *scema* como variante segura de *scena* en los márgenes de dos mss. terencianos: Berlin, SB-PK, Hamilton 620 (s. XIV², orig. italiano); Barcelona, BC, 623 (a. 1427, orig. italiano). En efecto, en el ms. hoy berlines una mano que escribe al comienzo de cada escena un breve resumen de su contenido utiliza a veces *scema* en lugar de *scena*: «In hoc scemate introducitur Mi(sis) reprehendens [...]» (f. 6v m.d., ad *Andr.*, 228), «In hac scena seu scemate V^{to} introducitur Panphilus [...]» (f. 6v m.izq., ad *Andr.*, 236), «*scema tertium*» (f. 10r m.d., ad *Andr.*, 404), «In hoc scemate introducuntur [...]» (f. 10r m.d., ad *Andr.*, 412), «*scema sextum in quo loquitur [...]*» (f. 11r m.d., ad *Andr.*, 459), «*scema 3^m; in hac scena [...]*» (f. 18r m.d., ad *Andr.*, 842), etc.¹³ Por su parte, en el ms. barcelonés podemos leer la siguiente glosa: «^{2^{us} actus huius comedie in quo ponitur disturbatio nupciarum et dividitur in VII scematibus seu locucionibus» (f. 18v m.izq., ad *Andr.*, 228).¹⁴ Ambos son códices de origen italiano y, sobre todo el primero, no están lejos cronoló-}

1820, f. 3v m.izq. (Billanovich 1996:104 n. 19); las apostillas en las que Petrarca aduce el acto de la comedia terenciana exigen un discurso aparte que abordo en Ruiz Arzalluz [en prensa c]. Para la presencia de Terencio en la obra y en la biblioteca de Petrarca remito a Villa [1984:191-216, 1989, 2003] y Ruiz Arzalluz [2012, 2016].

¹² Son ilustrativas las definiciones de Papías y Uguccione: «*Scema: habitus, forma vel figura; [...] perfecta sermonum conexio [...] ex greco in latinum figure interpretantur que fiunt in verbis vel sententiis per varias distinctionum formas propter eloquii ornamentum [...]» (Papias, *Elementarium*, f. 122rb); «*Scema -tis: ymago vel figura, modus loquendi scilicet solecismus [...]» (Uguccione, *Derivationes*, eds. Enzo Cecchini *et al.*, S 242). Recuérdese que, para este término, no disponemos todavía ni del *Novum glossarium mediae Latinitatis* (Droz, Copenhague-Ginebra, 1957 ss.) ni del *Mittelalteinisches Wörterbuch* (Beck, Múnich, 1967 ss.). Lo que se encuentra en los léxicos regionales publicados hasta ahora no difiere mucho de lo consignado por Papías y Uguccione.**

¹³ Boese [1966:298-299], Villa [1984:302], Radden Keefe [2015:39].

¹⁴ Villa [1984:300], Villar [1995:46-51].

gicamente de la glosa petrarquesa que nos ocupa; parece obligado suponer que *scema* en lugar de *scena* se encontraba también en otros mss. de la misma época y del mismo entorno que o bien se han perdido o bien no he sabido localizar.¹⁵

Quizá esta interpretación puede resultar inverosímil en la medida en que supone en Petrarca el uso de una variante errónea y excepcional como *scema* en lugar de una forma correcta y se diría que corriente como *scena*; se podría aducir además que Petrarca utiliza numerosas veces *scena* y *scenicus -a -um*, mientras la otra única aparición del término *schema* en sus escritos es –como se ha visto más arriba– irreprochable en grafía y propiedad. Esta objeción, sin embargo, parte de un presupuesto falso: que la acepción de *scaena* como ‘unidad textual de una obra dramática’ era entonces tan común como hoy. Nada de eso: en la Antigüedad tal uso se atestigua casi solo en los comentarios terencianos de Donato y Eugraffio –que tuvieron una difusión escasa y, de hecho, no consta que fueran conocidos por Petrarca– y en el Medievo no reaparece hasta los *commentarii recentiores* (s. XII-XIII) y su inmediato ámbito de influencia. Es precisamente la excepcionalidad de esta acepción textual de *scaena* lo que permitió la confusión *scena / scema* que, sin duda, Petrarca encontraba ya en el códice de Terencio que tenía ante sí en aquel momento.¹⁶

5. «XXIII^o»

Si aquí *scema* significa ‘escena’, el sentido de la glosa de Petrarca solo puede ser que el pasaje de *Adelphoe* al que alude Cicerón está en la escena vigesimocuarta de la comedia. Pero en los mss. terencianos de la época las escenas nunca se numeran en una serie única para cada comedia; en todo caso, cuando empieza a difundirse la señalización de los actos, puede indicarse el número de escena pero siempre dentro de cada acto, igual que sucede en las ediciones modernas.¹⁷

¹⁵ Sobre este y otros usos de *scema / stema / thema* en la tradición exegética terenciana trato en Ruiz Arzalluz [en prensa b].

¹⁶ Para *scaena* ‘unidad textual’ en la Antigüedad véase Ferri [2008]; sobre su presencia en el Medievo téngase en cuenta lo señalado en la nota anterior. Naturalmente, el uso del término en su significado elemental de ‘escenario’ es bien conocido en cualquier época y es esta la acepción que se encuentra siempre en Petrarca.

¹⁷ Sobre la señalización de los actos en los mss. de Terencio, que comienza a extenderse a la par que –probablemente a partir de– los *commentarii recentiores* del s. XII, puede verse ahora Ruiz Arzalluz [en prensa a]. Entiéndase por tanto que la numeración de las escenas –siempre rara– está supeditada a la señalización de los actos, con la salvedad de los casos –absolutamente extraordinarios– de los que doy cuenta a continuación, en los que las escenas se numeran en una única serie continua.

¿Nunca? Encuentro una numeración continua de las escenas en tres mss.: Firenze, BML, Conv. soppr. 510 (u.c. II: s. XIV-XV, ¿orig. toscano?); Città del Vaticano, BAV, Ross. 928 (s. XIV-XV; orig. italiano); ibid., Vat. lat. 6728 (s. XV; orig. italiano).¹⁸ También aquí parece obligado suponer que hay o hubo otros mss., emparentados con estos de un modo u otro, en los que se siguió el mismo sistema de señalización de las escenas.¹⁹

Tanto en Ross. 928 (f. 73v) como en Vat. lat. 6728 (f. 84r), la escena que viene señalada como «XXIII» corresponde a *Ad.*, V, IV (855-881) de nuestras ediciones. Se trata de una escena clave en el decurso de la comedia: consiste en un monólogo de Démneas (el padre severo) en el que hace un repaso de su vida, la compara con la de su hermano Mición (el padre benévolos) y manifiesta su decisión de adoptar a partir de ese momento una actitud amable que le haga más querido a sus allegados. Es el momento de *Adelphoe* en el que más ordenadamente se expresa el contraste al que alude Cicerón en el parágrafo glosado en T y, sin ningún lugar a dudas, el pasaje al que Petrarca quiere remitir en su glosa. En el ms. Conv. soppr. 510 solo *Adelphoe* tiene las escenas numeradas y la que aquí nos concierne viene señalada como «22» (f. 51v m.izq.), una divergencia que se explica fácilmente por las variaciones que muestran los mss. de Terencio a la hora de reconocer algunas escenas.²⁰

¹⁸ Para Ross. 928 véase Pellegrin [1982:483-484] y Villa [1984:431]; sobre Vat. lat. 6728, Villa [1984:436-437]. La segunda unidad codicológica de Conv. soppr. 510, que contiene *Ad. Hec. Phorm.*, se ha ejecutado en distintos momentos del s. XIV-XV, quizás en la Toscana; véase al respecto Alessio [1981:72-73, 90-94], Villa [1984:148-153, 162-165, 234-235; 1992:1.107-1.108], Mazzanti [s.d.], Cioffi-Stagni [2018:51] y Stagni [2018], donde se recogen referencias más detalladas.

¹⁹ Encuentro otro testimonio de lo que a mi juicio solo puede ser una numeración continua de las escenas de una comedia en el ms. Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 47, ff. 27-41 (s. XII-XIII, ¿orig. francés?), uno de los testimonios más importantes del comentario *Legitur a Terencio*: se trata de una serie continua de números romanos trazados en el margen al comienzo de cada unidad textual de *Eun.* (no solo escenas, también didascalia y prólogo) hasta «XXIII» (f. 32rb m.d., ad *Eun.*, V, IV bis = 943), con algunas omisiones (entre ellas, la parte final del comentario, f. 32vab). Lo encuentro también en el siguiente incunable: *Therencius poeta cum commento Donati grammatici* [Johann Prüss, Strasbourg] ¿1485? ¿1489-1493? 4º [ISTC:it00086500], en este caso en todas las comedias.

²⁰ En concreto, la razón de que en Conv. soppr. 510 la escena *Ad.*, V, IV (855-881) venga señalada como «22» y no como «24» es porque no se han reconocido como tales las que en los otros dos mss. comienzan en *Ad.*, 486 y 719. En los dos mss. vaticanos la numeración de las escenas se indica al margen de los *tituli scaenarum* por medio de números romanos: «XXIII scena», etc.; en Conv. soppr. 510, por medio de pequeñas cifras arábigas escritas también en el margen al comienzo de cada escena.

6. CONCLUSIONES

Aunque sabíamos que hubo numerosos Terencios en la biblioteca de Petrarca, lo cierto es que hasta ahora solo teníamos noticias precisas sobre uno de ellos: un códice hoy perdido, datado en 1358, del que descenderían varios testimonios en los que se manifiesta de manera expresa su ilustre origen. En estos mss. no hay rastro de que las escenas estuvieran numeradas, ni en *Adelphoe* ni en ninguna otra comedia, por lo que debemos concluir que en la glosa que nos ocupa Petrarca remite a otro Terencio. El nuevo códice debería reunir las siguientes características, ambas extraordinarias: presencia de numeración continua de las escenas al menos en *Adelphoe*; y, con toda probabilidad, indicaciones explícitas al respecto en las que la variante utilizada era *scema* y no *scena*. Quizá estas señas de identidad, muy poco comunes, nos permitan algún día identificar un Terencio con intervenciones autógrafas del humanista o al menos reconocer algún apógrafo suyo; en cualquier caso, la elucidación de la glosa del Cicerón de Troyes –que solo era posible recurriendo a testimonios escondidos en la selva de la transmisión terenciana– constituye una prueba segura de la existencia de un Terencio hasta ahora desconocido que en algún momento estuvo sobre la mesa del padre del humanismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ACCAME LANZILLOTTA, Maria, *Le postille del Petrarca a Quintiliano. (Cod. Parigino Lat. 7720)*, Le Lettere (Quaderni petrarcheschi, v), Florencia, 1989.
- ALESSIO, Gian Carlo, «*Hec Franciscus de Buiti*», *Italia medioevale e umanistica*, XXIV (1981), pp. 64-122.
- AVRIL, François, «Latin 8500», en *Dix siècles d'enluminure italienne (VI^e-XVI^e siècles)*, s.e., Bibliothèque Nationale, París, 1984, pp. 85-86.
- BERTÉ, Monica, «Petrarca e le *Philippichae*: la lettura del Par. lat. 5802», *Studi medievali e umanistici*, VII (2009), pp. 241-288.
- BERTÉ, Monica, *Petrarca lettore di Svetonio*, CISU, Mesina, 2011.
- BERTÉ, Monica, «Petrarca, Salutati e le orazioni di Cicerone», en *Manoscritti e lettori di Cicerone tra Medioevo e Umanesimo. Atti del III simposio ciceroniano Arpino 7 maggio 2010*, ed. Paolo De Paolis, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, Cassino, 2012, pp. 21-52 y tav. I-V.
- BERTÉ, Monica, «Un nuovo codice annotato da Francesco Petrarca: l'autografo delle *Ystorie imperiales* di Giovanni Mansionario», *Filologia mediolatina*, XXIX (2022), pp. 225-276.
- BILLANOVICH, Giuseppe, «Introduzione», en Francesco Petrarca, *Rerum memoranda-rum libri*, Sansoni, Florencia, 1945, pp. VII-CXLIII.

- BILLANOVICH, Giuseppe, «Quattro libri del Petrarca e la biblioteca della cattedrale di Verona», *Studi petrarcheschi*, n.s., VII (1990), pp. 233-262.
- BILLANOVICH, Giuseppe, «Petrarca e Cicerone», en Id., *Petrarca e il primo Umanesimo*, Antenore, Padua, 1996, pp. 97-116.
- BLANC, Pierre, «Pétrarque lecteur de Cicéron. Les scolies pétrarquienヌ du *De oratore* et de l'*Orator*», *Studi petrarcheschi*, IX (1978), pp. 109-166.
- BOESE, Helmut, *Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin*, Harrassowitz, Wiesbaden, 1966.
- CIOFFI, Carmela - STAGNI, Ernesto, «Nuove tessere su Evanzio e Donato in manoscritti di Terenzio», *Latinitas*, n.s., VI (2018), pp. 35-65.
- FEO, Michele, «Petrarca, Francesco», en *Enciclopedia oraziana*, dir. Scevola Mariotti, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1998, 3 vols., III, pp. 405-425.
- FEO, Michele, ed., *Petrarca nel tempo. Tradizione lettori e immagini delle opere. Catalogo della mostra Arezzo, Sottochiesa di San Francesco, 22 novembre 2003 - 27 gennaio 2004*, Comitato Nazionale, [Florencia-Roma], 2003.
- FEO, Michele, «Codici postillati», en Feo [2003:461-495].
- FEO, Michele, «Petrarca e Cicerone», en *Cicerone nella tradizione europea. Dalla tarda Antichità al Settecento. Atti del VI symposium Ciceronianum Arpinas, Arpino 6 maggio 2005*, ed. Emanuele Narducci, Le Monnier, Florencia, 2006, pp. 17-50.
- FERRI, Rolando, «‘Scenes’ in Roman drama: a lexical note», *Classical quarterly*, LVIII (2008), pp. 675-681.
- FIORILLA, Maurizio, *Marginalia’ figurati nei codici di Petrarca*, Olschki, Florencia, 2005.
- ISTC: *Incunabula short title catalogue*, en línea: <https://data.cerl.org/istc>.
- MAZZANTI, Francesca, «Firenze, BML, Conv. soppr. 510», s.d., en línea: www.mirabilweb.it.
- NOLHAC, Pierre de, *Pétrarque et l'humanisme*, Honoré Champion, París, 1907², 2 vols.
- PAPIAS, *Elementarium*: Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1467.
- PELLEGRIN, Elisabeth, *Manuscrits de Pétrarque dans les bibliothèques de France*, Antenore («Censimento dei codici petrarcheschi», 2), Padua, 1966.
- PELLEGRIN, Elisabeth, *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*. II, 2. *Fonds Palatin, Rossi, Ste-Marie Majeure et Urbinate*, CNRS, París, 1982.
- PELLEGRIN, Elisabeth - BILLANOVICH, Giuseppe, «Un manuscrit de Cicéron annoté par Pétrarque au British Museum», *Scriptorium*, VIII (1954), pp. 115-117.
- PERUCCHI, Giulia, «Introduzione», en Francesco Petrarca, *Le postille alla «Naturalis historia» (codice Par. lat. 6802)*, Le Lettere, Florencia, 2022, pp. VII-CV.
- PETOLETTI, Marco [2006]: véase Petrarca, Francesco, *Le postille*.
- PETOLETTI, Marco, «Francesco Petrarca e i margini dei suoi libri», en ‘*Di mano propria*’. *Gli autografi dei letterati italiani. Atti del convegno internazionale di Forlì 24-27 novembre 2008*, eds. Guido Baldassarri *et al.*, Salerno, Roma, 2010, pp. 93-121.
- PETOLETTI, Marco, «Introduzione», en Francesco Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, Le Lettere, Florencia, 2014, pp. 7-26.
- PETOLETTI, Marco, «Episodi per la fortuna di Livio nel Trecento», en ‘*A primordio urbis*’. *Un itinerario per gli studi liviani*, eds. Gianluigi Baldo - Luca Beltramini, Brepols, Turnhout, 2019, pp. 269-294.

- PETOLETTI, Marco, «Nuove considerazioni sulla biblioteca di Petrarca: le *Epistulae* di Ambrogio e le *Res rusticae* di Varrone», en *Francesco Petrarca e la sua ricezione europea. Atti del convegno Freie Universität Berlin 9-10 novembre 2017*, eds. Giovanni Cascio - Bernhard Huss, CISU, Mesina, 2020, pp. 49-79.
- PETRARCA, Francesco, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, a cura di M. Baglio - A. Nebuloni Testa - M. Petoletti, Antenore, Roma-Padua, 2006, 2 vols.
- PETRUCCI, Armando, *La scrittura di Francesco Petrarca*, BAV, Ciudad del Vaticano, 1967.
- PIACENTINI, Angelo, «‘Se miscere cum magnis mira arte’. *L’Historia Augusta*, il *De remediis* e le lettere senili», *Studi petrarcheschi*, n.s., XXI (2008), pp. 1-80.
- RADDEN KEEFE, Beatrice, «Illustrating the manuscripts of Terence», en *Terence between late Antiquity and the age of printing. Illustration, commentary and performance*, eds. Andrew J. Turner - Giulia Torello-Hill, Brill, Leiden-Boston, 2015, pp. 36-66.
- REFE, Laura, *Le postille del Petrarca a Giuseppe Flavio (codice Parigino lat. 5054)*, Le Lettere, Florencia, 2004.
- REFE, Laura, «Petrarch and the reading of Cicero’s *De natura deorum* in the ms. 552-2 of the Médiathèque du Grand Troyes», en *The afterlife of Cicero*, ed. Gesine Manuwald, Institute of Classical Studies, Londres, 2016, pp. 17-29.
- REFE, Laura, «Le postille petrarchesche al primo libro del *De natura deorum* di Cicerone», *Atti e memorie dell’Arcadia*, XII (2023), pp. 43-111.
- REYNOLDS, Leighton D., «Petrarch and Cicero’s philosophical works», *Les cahiers de l’Humanisme*, I (2000), pp. 37-52.
- REYNOLDS, Leighton D., «Petrarch and a Renaissance corpus of Cicero’s *philosophica*», en *Formative stages of classical traditions. Latin texts from Antiquity to the Renaissance*, eds. Oronzo Pecere - Michael D. Reeve, CISAM, Spoleto, 1995, pp. 409-433.
- RICO, Francisco, *Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del «Secretum»*, Antenore, Padua, 1974.
- RICO, Francisco, «*Secretum meum*», en *Letteratura italiana. Le opere. I. Dalle origini al Cinquecento*, ed. Alberto Asor Rosa, Einaudi, Turín, 1992, pp. 351-378.
- RICO, Francisco, «‘Ubi puer, ibi senex’. Un libro de Hans Baron y el *Secretum* de 1353», en *Il Petrarca latino e le origini dell’Umanesimo. Atti del convegno internazionale Firenze 19-22 maggio 1991*, s.e., Le Lettere (Quaderni petrarcheschi, IX-X, 1992-1993), Florencia, 1996, 2 vols., I, pp. 165-238.
- RICO, Francisco, «La biblioteca di Petrarca», en *Atlante della letteratura italiana*, eds. Sergio Luzzatto - Gabriele Pedullà. I. *Dalle origini al Rinascimento*, ed. Amedeo De Vincentiis, Einaudi, Turín, 2010, pp. 229-234.
- RICO, Francisco, *I venerdì del Petrarca*, seguito da «Profilo biografico del Petrarca» in collaborazione con Luca Marcozzi, Adelphi, Milán, 2016.
- RIZZO, Silvia, «Un nuovo codice delle *Tusculanae* dalla biblioteca del Petrarca», *Ciceronian*, n.s., IX (1996), pp. 75-104.
- RIZZO, Silvia, «Introduzione», en Francesco Petrarca, *Res seniles. Libri I-IV*, ed. Silvia Rizzo collab. Monica Berté, Le Lettere, Florencia, 2006a, pp. 7-27.
- RIZZO, Silvia, «Un codice veronese del Petrarca», *L’Ellisse*, I (2006b), pp. 37-44.
- RUIZ ARZALLUZ, Iñigo, *La «Vita Terrentii» de Petrarca*, Antenore, Roma-Padua, 2010.
- RUIZ ARZALLUZ, Iñigo, «Petrarca, el texto de Terencio y Pietro da Moglio», en *Petrarca, l’Umanesimo e la civiltà europea. Atti del convegno internazionale Firenze, 5-10 dicembre 2010*, s.e., Le Lettere (Quaderni petrarcheschi, XI-XII, 2011-2012), Florencia, 2012, pp. 11-22.

- bre 2004, eds. Donatella Coppini - Michele Feo, *Le Lettere (Quaderni petrarcheschi, XVII-XVIII, 2007-2008)*, Florencia, 2012, 2 vols., II, pp. 765-812.
- RUIZ ARZALLUZ, Iñigo, «Petrarca e la tradizione del testo di Terenzio», *Latomus*, LXXV (2016), pp. 721-734.
- RUIZ ARZALLUZ, Iñigo, «La división en actos en las comedias de Terencio: transmisión manuscrita y comentarística medieval», *Latomus*, en prensa a.
- RUIZ ARZALLUZ, Iñigo, «Una nota de lexicografía latina medieval: *scena* ‘unidad textual’, sus variantes y la confusión con las de *schema* (*scema*, *stema*, *thema*)», en *Homenaje al Prof. Manuel López Muñoz*, Universidad de Granada, Granada, en prensa b.
- RUIZ ARZALLUZ, Iñigo, «Terencios de Petrarca», en prensa c.
- RUIZ ARZALLUZ, Iñigo, «Introduzione», en Francesco Petrarca, *Vita Terentii*, *Le Lettere*, Florencia, en prensa d.
- STAGNI, Ernesto, «Un *Codex (Iustinianus) rescriptus*», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, LXXXI (2018), pp. 241-251.
- UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, eds. Enzo Cecchini et al., Edizioni del Galluzzo, Florencia, 2004, 2 vols.
- VILLA, Claudia, *La 'lectura Terentii'. I. Da Ildemaro a Francesco Petrarca*, Antenore, Padua, 1984.
- VILLA, Claudia, «Petrarca e Terenzio», *Studi petrarcheschi*, n.s., VI (1989), pp. 1-22.
- VILLA, Claudia, «Terenzio (e Orazio) in Toscana fra IX e XIV secolo», *Studi italiani di filologia classica*, LXXXV (1992), pp. 1.103-1.115.
- VILLA, Claudia, «I Terenzi del Petrarca», en Feo [2003:512-513].
- VILLAR, Milagros, *Códices petrarquescos en España*, Antenore («Censimento dei codici petrarcheschi», 11), Padua, 1995.
- ZANICHELLI, Giuseppa Z., «‘Non scripsit set miniavit’: Turinus e i codici del Petrarca», *Studi petrarcheschi*, n.s., XI (1994), pp. 159-181.

