

Tesis Doctoral



POESÍA Y MITO EN GREGORIO SILVESTRE: Recepción, transmisión textual, estudio y edición de las composiciones mitológicas

Autora:
Verònica Guillén Albert

Directora:
Dra. M^a Belén Molina Huete

PD Lingüística, Literatura y Traducción
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Málaga, 2020



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Verónica Guillén Albert

 <http://orcid.org/0000-0002-3066-8162>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es





DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña VERÓNICA GUILLÉN ALBERT, estudiante del programa de doctorado LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y TRADUCCIÓN de la Universidad de Málaga, autora de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: POESÍA Y MITO EN GREGORIO SILVESTRE: RECEPCIÓN, TRANSMISIÓN TEXTUAL Y EDICIÓN DE LAS COMPOSICIONES MITOLÓGICAS, realizada bajo la tutorización y dirección de LA DRA. Mª BELÉN MOLINA HUETE

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 18 de MARZO de 2020

Fdo.: VERÓNICA GUILLÉN



Málaga a 17 de marzo de 2020

M^a BELÉN MOLINA HUETE, profesora de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Málaga),

HACE CONSTAR

Que VERÓNICA GUILLÉN ALBERT, es estudiante de doctorado del Programa de Doctorado "Lingüística, Literatura y Traducción", con matrícula activa, y que ha realizado bajo mi dirección, la Tesis Doctoral titulada

POESÍA Y MITO EN GREGORIO SILVESTRE:

RECEPCIÓN, TRANSMISIÓN TEXTUAL Y EDICIÓN DE LAS COMPOSICIONES MITOLÓGICAS

Revisado el presente trabajo estimo que reúne los requisitos establecidos según la normativa vigente. Por lo tanto, **AUTORIZO** la admisión a trámite y defensa pública de esta Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor en la Universidad de Málaga.

**POESÍA Y MITO EN GREGORIO SILVESTRE:
Recepción, transmisión textual, estudio y edición
de las composiciones mitológicas**

Verónica Guillén Albert
Universidad de Málaga

RESUMEN

Gregorio Silvestre (1520-1569) fue un músico y poeta, portugués de nacimiento, que creció y se educó en tierras castellanas, pues su padre ejercía de médico en la corte de los reyes de Portugal y fue llamado a servir en el cortejo que acompañó a Isabel de Portugal a Castilla, para contraer matrimonio con el futuro emperador Carlos V.

En sus años de adolescencia, Silvestre entró a servir a los Condes de Feria y, por este motivo, vivió a caballo entre Zafra y Montilla hasta que logró plaza como organista en la Catedral de Granada. Su oficio de músico le condujo finalmente a la ciudad donde, definitivamente, se establecería y formaría una familia. La última ciudad reconquistada se postuló en el siglo XVI como uno de los núcleos culturales más importantes del reino de Castilla y experimentó, en tiempos de Silvestre, importantes cambios que influyeron decisivamente en el modo de hacer poesía.

En este contexto renacentista, momento en que la recuperación de la tradición clásica está en plena efervescencia, compone nuestro autor sus canciones y elabora sus poemas, procurando encontrar un estilo y modo de componer que se ajustara a la nueva etapa, pero que a su vez conservara el gusto tradicional de la lírica de cancionero. Esta búsqueda quedó reflejada en *Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, que se imprimieron por primera vez en Granada (1582), doce años después de su muerte. Fue Pedro de Cáceres, amigo íntimo del poeta, el encargado de llevar a cabo la recopilación de los textos, que hasta entonces circulaban en pequeñas antologías manuscritas. El editor estaba al corriente de la situación en que habían quedado la viuda y los huérfanos de Silvestre y se prestó a colaborar en la primera edición de los versos de su amigo con la finalidad de ayudar a la

familia. Completó su labor como recopilador con la dedicatoria unas líneas de los preliminares a la memoria del poeta a las que añadió una justificación del orden que había elegido para presentarlos al lector. Años más tarde, *Las Obras* se reeditaron en Lisboa (1592), y de nuevo en Granada (1599), con determinadas variantes que deben ser estudiadas con detalle.

TEMA Y JUSTIFICACIÓN: Este nuevo acercamiento a la poesía de Silvestre, llevado a cabo desde la perspectiva del mito, se ha centrado de manera específica en aquellas composiciones que han contribuido a la recuperación o transmisión de aquellos motivos, temas y personajes, propios de la tradición clásica. Así, atendiendo esta parcela tan significativa de la obra del autor, este trabajo se ha propuesto indagar en los orígenes de esa recuperación de motivos clásicos en la literatura occidental para atender en qué medida la lírica de Gregorio Silvestre sigue esa tradición y de qué manera se adhiere a las corrientes estilísticas de su tiempo.

Una primera lectura de la obra poética de Gregorio Silvestre hace evidente la debilidad del autor por los motivos mitológicos. Son frecuentes las alusiones a deidades clásicas, especialmente a Venus y Cupido, a quien el poeta describe siguiendo las convenciones establecidas: Venus, por ejemplo, aparece retratada como mujer cruel, adúltera y vanidosa mientras su hijo figura como un niño alado, ciego y caprichoso, portador de las saetas con las que provoca diferentes catástrofes amorosas.

En su mayoría, los textos de Silvestre versan sobre el amor, hecho que explicaría la notable presencia de estos dos personajes. Sin embargo, otras historias de la tradición clásica tienen también cabida en el corpus poético del autor, bien sea de manera desarrollada —como ocurre en la *Visita* y la *Residencia de Amor*, o en las fábulas mitológicas—, bien ocurra mediante alusiones y menciones a personajes a los que el poeta cita únicamente para reforzar su historia personal. En estos casos, el autor asume que el lector conoce el destino de tales personajes o los símbolos que los representan: el hilo, de Átropos; la rueda, de Fortuna; o la cabeza, “como escudo”, de Medusa.

Este proyecto de tesis doctoral aborda esta parcela mitológica que encontramos en la obra de Gregorio Silvestre, no solamente en relación con el estudio temático de los textos, sino también en cuanto a aspectos relativos a la transmisión y fijación de los mismos, con la intención de difundir una parte

de su obra, revisada y anotada, que contribuya a perfilar las variadas convenciones poéticas de la segunda mitad del siglo XVI. En cualquier caso, el estudio de estas composiciones puede arrojar luz al debate sobre el hibridismo en cuanto a género de la fábula mitológica, cruzando datos acerca de la recepción de los temas clásicos en las literaturas de Italia, España y Portugal.

Motivada, en parte, por el hecho de que no exista todavía una edición moderna de los textos de Gregorio Silvestre, esta investigación plantea también nuevas perspectivas en cuanto al estudio de la obra de Silvestre, enfatizando dos aspectos sobre los que la crítica ha pasado de puntillas: la transmisión textual impresa y el análisis, en conjunto, de la poesía mitológica, sin olvidar su interpretación y la fijación de los textos.

OBJETIVOS: En líneas generales, este trabajo persigue tres objetivos. En primer lugar, reafirmar la relevancia de Gregorio Silvestre en nuestra literatura y justificar la necesidad de una edición moderna y completa de sus *Obras*. Para ello se ofrece un estudio de la recepción y difusión de sus composiciones desde el siglo XVI, hasta nuestros días.

En segundo lugar, este trabajo es un acercamiento al tratamiento de la fábula mitológica como género en la Península Ibérica e Italia, durante el siglo XVI. De especial interés resulta el tratamiento del género en nuestra poesía áurea y, por estar escrita en castellano, también consideramos indispensables las composiciones de algunos poetas portugueses como Francisco Sá de Miranda, Miguel Botello Carvalho o Antonio Ferreira; poetas coetáneos a Gregorio Silvestre y autores de unos versos que, a caballo entre la égloga y la fábula, son representativos del diferente modo de recibir y aplicar el mito a la literatura portuguesa. Se pretende así, dar voz a una serie de escritores, responsables de algunas composiciones muy dignas de ser incluidas en nuestra historia literaria, que amplían, además, la nómina de textos mitológicos mencionados por Cossío en su estudio de mediados del siglo pasado.

En esa misma línea, se pretende ofrecer un análisis del tratamiento de la fábula en la literatura italiana, que tanto influjo ejerció sobre la literatura española, especialmente a partir de la aparición de la *Octava Rima* de Boscán. Destaca, en la obra de Silvestre, el influjo de las convenciones literarias establecidas por Dante, Petrarca y Boccaccio aunque podemos adelantar

también, que la tradición del relato mitológico arraiga, además, en la posterior literatura italiana del Cinquecento, de la mano de autores como Poliziano, Luigi Pulci, Sannazaro, Achillini, Matteo Maria Boiardo, Niccolò da Correggio, Luigi Almanni o Ariosto.

Por último, el tercer objetivo de esta tesis, se conduce hacia la presentación de una edición crítica de las composiciones mitológicas; tanto de las incorporadas por Pedro de Cáceres a las *Obras*, como de las que han pervivido en cancioneros manuscritos. Sirva a modo de ejemplo, la composición *Toma el espejo, Venus, que pedías*, a pesar de no figurar en la antología preparada por el editor de Silvestre, ha sido rescatada de la tradición manuscrita y atribuida al Silvano granadino.

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Las notas biográficas

El acopio bibliográfico que había de servir para elaborar el capítulo de la recepción de Gregorio Silvestre, sacó a la luz algunos trabajos que arrojaban luz y ampliaban los vértices de las relaciones familiares del poeta. A tenor de esas nuevas informaciones, extraídas de investigaciones relacionadas con el ámbito musical, al que se dedicaron varios miembros del núcleo familiar de Silvestre, se ha reconstruido de nuevo la biografía del organista, mediante la recopilación de datos procedentes de diferentes doctrinas de estudio.

La primera parte del trabajo consiste, por lo tanto, en una presentación del autor formulada mediante la reconstrucción de su biografía. Sin duda, el punto de partida para la reconstrucción biográfica se encuentra en las tres ediciones de las *Obras*, concretamente en el *Discurso* preliminar, redactado por Pedro de Cáceres para la ocasión, en el que encontramos las primeras informaciones acerca del organista, su familia y las relaciones, especialmente literarias, que fraguó en Granada.

La fusión de horizontes en la recepción de Silvestre

Para encauzar el rumbo de esta investigación se ha elaborado un estado de la cuestión que recoge, en la medida de lo posible, las alusiones a la vida y

obra de Silvestre realizadas durante los últimos cinco siglos. El resultado ha permitido observar, desde la perspectiva que el tiempo nos ofrece, cómo se ha enfocado a lo largo de los siglos el estudio de su obra y qué partes de la misma permanecen todavía inexploradas, sobre todo en lo relacionado con la edición de textos. En otro orden de cosas, este preámbulo de acopio documental ha servido como botón de muestra de la importancia del poeta, y ha permitido esbozar un perfil de sus lectores enriqueciendo la información acerca de la recepción de sus poesías.

La bibliografía que se refiere a Gregorio Silvestre es tan extensa como variada y esto demuestra el interés que ha despertado a lo largo de casi cinco siglos la figura de este poeta y músico. Deben formar parte de esta lista trabajos de todo tipo, pues algunos aportan datos biográficos, otros atienden su faceta musical, muchos lo nombran en extensos catálogos de autores y muchos también, desde una perspectiva puramente filológica y crítica, rescatan poemas inéditos de cancioneros manuscritos. Por la varia lección que ofrecen los estudios sobre Silvestre, el epígrafe relativo a la teoría de la recepción del personaje y su obra ha sido abordado desde una perspectiva caleidoscópica organizada cronológicamente.

La transmisión textual impresa de las “Obras”

En cuanto a la transmisión textual de su obra, se tienen en cuenta, tanto a los ejemplares de las tres ediciones de las *Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, como a los testimonios manuscritos. Los primeros dan a conocer un corpus bibliográfico de las *Obras* y los manuscritos han de aportar la pieza clave, en varias ocasiones, para la fijación definitiva del texto. Analizar la transmisión textual impresa desde el punto de vista de los propietarios de los libros de las *Obras* de Silvestre, también nos acercará al tipo de lector de sus versos, y esa información complementará a su vez el capítulo dedicado a la recepción de su poesía.

El cotejo de las variantes subraya el importante papel de las ediciones impresas en su divulgación, no obstante, los treinta testimonios manuscritos manejados indican, también, la amplia difusión de sus versos por esta otra vía. De manera general, los manuscritos ofrecen versiones más arcaicas de los textos, hecho que parece indicar una revisión de la obra para su publicación.

Por otro lado, conocer dónde están localizados los ejemplares de *Las Obras* y ofrecer descripciones de estos testimonios impresos es una parte importante de este trabajo como también lo es conocer qué manuscritos colectivos contienen composiciones de Silvestre, qué títulos incluyen y dónde se encuentran. Ello nos permitirá alumbrar, desde un sólido corpus y una versión rigurosa de los textos, su poesía mitológica y, además, dibujar un perfil aproximado del lector de las obras.

En consecuencia, para enriquecer este compendio mitológico es esencial el *Diccionario Filológico* dirigido por Pablo Jauralde y la consulta de las más que útiles ediciones de manuscritos llevadas a cabo, entre otros, por Ralph Difranco, José J. Labrador y Ángel Zorita, responsables de las ediciones del *Cartapaccio de Francisco Morán de la Estrella* (ms. MP 531 de la Biblioteca del Palacio Real), y de las *Poesías inéditas de Pedro Padilla y otros ingenios del s. XVI* (ms. B90-V1-08 de la Biblioteca Bartolomé March), imprescindibles para la localización de composiciones y la futura fijación de los textos.

Estudio de las composiciones mitológicas: personajes e historias

Las aventuras de los dioses paganos gozan de extraordinario interés en el XVI y los autores españoles, especialmente en los círculos andaluces, demuestran una singular predilección por el tratamiento de la historia mitológica. Siguiendo esta línea, se pretenderá un acercamiento al tratamiento de este género fabuloso en el Siglo de Oro, investigando qué relaciones mantiene con los originales clásicos, con su contexto más inmediato y qué repercusión ejerció posteriormente. Para el análisis temático de las composiciones, es necesario señalar la relación que se establece entre las fábulas mitológicas de los autores del Siglo de Oro y sus fuentes clásicas procurando descifrar qué camino transita la materia clásica hasta llegar a Gregorio Silvestre. Las fuentes que manejó el poeta, sus propósitos en cuanto al uso del mito y sus discrepancias respecto a las corrientes líricas imperantes en la época.

Por este motivo, y a modo de apéndice a la edición del texto se ofrece también un estudio formal de las composiciones mitológicas que atienda a su significación en relación con el marco de estudio de la poesía del siglo XVI,

con especial interés en las corrientes estilísticas de mediados de siglo y el tratamiento literario de la fábula mitológica, con el fin de revelar en qué medida la lírica de Gregorio Silvestre seguía, o no, las tendencias de la época y por qué.

En cuanto a la recepción de los mitos clásicos y su tratamiento, como hemos señalado en el objetivo II, se ha llevado a cabo el estudio de las composiciones Sá de Miranda (*Fábula de Mondego*) y Antonio Ferreira (*Historia de Santa Comba de los Valles*). El fin es ofrecer y analizar desde un punto de vista comparativo dos textos de diferentes autores, portugueses como Silvestre, y que son buena muestra de cómo se aplicaban las historias míticas en la literatura del otro lado de la frontera. Asimismo interesan, para el desarrollo de este estudio, el influjo ejercido por el Renacimiento italiano y el trasvase de formas entre las distintas escuelas poéticas. Por este motivo, con la intención de ampliar el escenario literario de las fábulas mitológicas, este estudio indaga en la tradición poética italiana y en la fortuna de la «fábula mitológica» en el ambiente italiano. Para ello se propondrá el acercamiento a autores como Allamani, Boiardo o Ariosto, no solamente por recurrir a motivos mitológicos en su poética sino también porque comparten con Silvestre el gusto por la ironía, la sátira y la ambigüedad.

El análisis formal se centrará en analizar aquellos elementos estructurales del discurso que reflejen la influencia de la retórica clásica o sean muestra de esa recuperación y tratamiento de las historias mitológicas en el XVI, que tuvo efectos más allá de la temática amorosa e interfirió también en cuestiones de estilo y teoría literaria. En esa línea, podrían señalarse los paralelismos entre la *Visita* y la *Residencia de Amor* de nuestro poeta, y la *Reprensión contra los poetas que escriben en metro italiano*, de Cristóbal de Castillejo como muestras de las ideas estéticas que desarrollaban los autores en el debate acerca del rumbo que debía tomar la lírica castellana.

Este estudio de las composiciones de carácter mitológico de Gregorio Silvestre, incluidas o no en las *Obras*, permitirá ofrecer una visión global — y se espera que también completa y detallada— de este abundante núcleo temático de textos que ayude a comprender mejor la poesía de Silvestre y sirva de nuevo punto de partida para una actualizada y moderna edición de la obra del autor.

En líneas generales, Silvestre se sirve de los elementos mitológicos para engazarlos según sus intereses. Para hablar del amor describirá a

Cupido y sus hazañas, para quejarse de su situación sentimental le atacará mediante la composición de sátiras y alusiones jocosas, de las que Venus tampoco escapa. Por otro lado, encontramos la representación de los amores frustrados en el núcleo de las tres fábulas mitológicas y dos poemas como la *Visita* y la *Residencia de Amor*, que simulan ser cárceles alegóricas de presos enamorados aunque en realidad parece que son la respuesta y propuesta del poeta a la polémica ya señalada en los textos arriba mencionados de Castillejo.

Así pues, partiendo del estudio de estas composiciones es posible abordar, por un lado, las cuestiones relativas a la práctica poética de las “fábulas mitológicas” que en Silvestre, como en otros poetas, se desarrolla mediante la amplificación del relato de Ovidio. Por otro lado, el análisis del resto de los poemas permite, a su vez, observar los elementos mitológicos a los que recurre el poeta para introducir diversos tópicos o temas como pueden ser, más allá del amor frustrado que reflejan las fábulas, el paso del tiempo o el materialismo en las relaciones personales.

Edición y anotación filológica de los textos

La edición crítica de las composiciones se ha llevado a cabo desde el punto de vista que ofrece el método Lachmann y, en este sentido, se tienen como manuales de referencia el del profesor Aberto Blecua (1983), y el de Miguel Ángel Pérez Priego (1997, revisado en 2011).

El trabajo de fijación de los textos parte de la recensión de los testimonios, su cotejo y la elección de un código de autoridad. Una vez estudiadas las variantes que presentan los testimonios impresos de las *Obras*, se han tenido en cuenta principalmente, para la *collatio* y la fijación del texto, las dos ediciones granadinas de las *Obras*, aunque se ha priorizado la lectura del volumen de 1599, pues evidencia una revisión de los errores que aparecieron publicados en edición príncipe y corrigió las erratas.

Todas las variantes significativas se recogen en el aparato crítico positivo, elaborado para cada una de las composiciones y que aparece a continuación del texto. Refleja la versión aceptada y propuesta, así como la que ofrecen el resto de ejemplares cotejados, y sus particularidades se reseñan en las “Notas al aparato crítico”. Las intervenciones realizadas en el texto, se

marcan también como nota al pie del verso en el que se producen, siguiendo un orden correlativo a la anotación filológica del texto.

En la fase de la *constitutio textus*, se procura que la fijación del texto sea lo más fiel al original, teniendo en cuenta las alteraciones encontradas tras la colación de los testimonios. Para llevar a cabo las enmiendas de aquellos pasajes más controvertidos, se atiende a los resultados que ofrecen los *stemma codicum*.

Apéndices

Los apéndices de este trabajo conforman un núcleo de información complementaria relativa a los diferentes epígrafes de este trabajo. Así, en el APÉNDICE 1, figura un índice con los primeros versos de las composiciones mitológicas editadas, en el que se reseñan también todos los testimonios localizados de los textos. El APÉNDICE 2, ofrece una descripción de el contenido de las tres ediciones de las *Obras*, organizado en una tabla comparativa que permite detectar las alteraciones que sufrieron estas ediciones en sus diferentes reimpresiones. El APÉNDICE 3 muestra un árbol genealógico elaborado en base a los datos conocidos de la familia del poeta. Por último, el APÉNDICE 4, ofrece un estudio específico acerca del tránsito de la materia mitológica en la literatura medieval e indaga en el desarrollo de la «fábula» como género literario en los ambientes poéticos de España, Portugal e Italia.

Motivado por la necesidad de atender en qué medida la lírica de Gregorio Silvestre sigue la tradición y de qué manera se adhiere a las corrientes estilísticas de su tiempo, este último apéndice, versa acerca de la recuperación de los temas y los tópicos clásicos en la literatura occidental, especialmente en las literaturas española, italiana y portuguesa, y se ha llevado a cabo durante dos estancias de investigación realizadas en la Universidade de Coimbra y en la Sapienza de Roma.

Conclusiones

Este acopio bibliográfico viene a demostrar que una reunión de fuentes, aún siendo estas de materias, *a priori*, poco afines, puede ayudar a reconstruir la biografía de este personaje y perfilar el interés que ha despertado el ora músico, ora poeta, a lo largo de los siglos.

La reunión de bibliografía recopilada para el estudio de la recepción de la obra y la figura de Gregorio Silvestre ha permitido esbozar un estado de la cuestión que detalla el punto en que se encontraban las investigaciones relativas a este personaje y ha señalado, a su vez, la necesidad vigente de una edición moderna de la lírica de este autor.

El estudio específico de la transmisión textual de la labor poética del organista, enfocado al análisis de las tres ediciones de las *Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, también ha revelado datos interesantes acerca del tránsito de la mayor parte de sus composiciones que hoy conocemos, gracias a esos tres volúmenes, impresos en 1582, 1592 y 1599, y que han permitido el acercamiento más amplio al universo poético del Silvano granadino. Como se ha visto, ni el método en la composición de las ediciones, ni los criterios para organización del corpus, difieren de las prácticas editoriales de otros volúmenes poéticos impresos durante esos años.

La recensión de ejemplares ha dado como fruto un total de 29 testimonios: 7 volúmenes de la edición príncipe, de 1582; 13 de la impresión lisboeta, de 1592; y 9 de la edición preparada en el año 1599. El estudio de estos ejemplares ha permitido elaborar un catálogo que incluya su ubicación, su signatura y reconstruir la historia que los ha llevado a tan diversos destinos.

El estudio y el cotejo de las tres ediciones de las *Obras* (1582, 1592 y 1599) desvela también, en cierta medida, quiénes fueron los artífices de cada una de las impresiones. La implicación de la escuela poética granadina en la edición príncipe de las obras del poeta fue directa y en ella aparecen citados algunos personajes coetáneos a Silvestre. Por otro lado, mientras la edición de 1592, llevada a cabo en Lisboa, se presenta como una reimpresión del proyecto granadino adaptado a la normativa portuguesa, la edición de 1599 muestra algunas alteraciones que señalan la voluntad de corregir algunas erratas de aquella primigenia versión de las *Obras*. En esa línea, la participación de María, la hija del poeta, parece que cobra importancia si

tenemos en cuenta las modificaciones halladas en el discurso de Pedro de Cáceres, que por otro lado aporta nuevas composiciones al nuevo proyecto, o la elegía de la joven a la muerte de su padre.

Las variantes y testimonios de los 45 textos que este trabajo ofrece, ponen de manifiesto la importancia que ha tenido también la vía manuscrita para la recuperación de textos inéditos del autor pues, aunque algunos textos solamente tienen testimonios en las tres ediciones de las *Obras* de Silvestre, encontramos también otros poemas que han sido rescatados de antologías y florilegios y que nos ofrecen una única versión manuscrita e inédita del texto.

Este cotejo de las variantes impresas y manuscritas de los poemas mitológicos viene a respaldar la hipótesis ofrecida por Blecua, señalando en los estemas cómo los manuscritos ofrecen en muchos casos versiones más primitivas de los textos que los impresos.

La reunión de poemas mitológicos de Silvestre y su estudio específico como corpus temático independiente dentro de los cuatro libros que configuran la disposición elegida por Pedro de Cáceres, demuestra que la poesía de asunto mitológico se expande más allá del libro segundo. Precisamente por el hecho de que el mito es un tema recurrente en los versos del poeta, esta tesis ha planteado el estudio de la poesía mitológica desde dos puntos de vista diferentes: el de los poemas cortos que refieren o se dirigen a personajes mitológicos y el de las composiciones más extensas en las que el poeta encuentra el espacio necesario para narrar las historias de esas celebridades clásicas. En ambos casos, el autor alude a los mitos conociendo perfectamente las connotaciones que han ido adquiriendo a lo largo de toda la tradición aunque en Silvestre, la ironía se presenta como un arma a la que el poeta recurre para ofrecer dobles lecturas y jugar a la ambigüedad e imprecisión.

Más allá de la elección del tema, también resulta determinante la selección métrica y estrófica para la versificación de los asuntos mitológicos. El poeta eligió para estas dos fábulas el verso de ocho sílabas defendiendo el valor de los metros tradicionales para la versificación de temas elevados y claramente renacentistas. En esa línea, siguiendo los pasos de Castillejo, que afirmaba no encontrar versiones de calidad en lengua castellana, se animó a versar los mitos de Apolo y Píramo en metro corto aunque eso no impidió que el poeta también realizara el mismo ejercicio en endecasílabos, en su fábula de Narciso y Eco.

A nivel de forma y estructura, el recurso de la amplificación es la característica común de las tres fábulas mitológicas de Gregorio Silvestre. El autor se aleja del relato ovidiano en algunos momentos de su narración, para detenerse en determinadas escenas. Suelen ser, en su mayoría, pasajes en que los personajes expresan sus hiperbólicos sentimientos o lamentan sus desventuras amorosas. Por este motivo, esas amplificaciones contienen un buen número de tópicos literarios relacionadas con la poesía amorosa (la dama cruel, el papel de la vista en el enamoramiento, el lamento órfico del amante despechado, la descripción de la belleza de la amada...), siguiendo el canon petrarquista y las estructuras del amor cortés.

Del estudio de la evolución del género en las literaturas italiana, española y portuguesa se desprende que mientras en Italia el poema mitológico pretendía distanciarse del poema caballeresco, en la literatura castellana procuraba dar un aire culto a la poesía y, en consecuencia, algunos autores como Boscán consideraban que debía expresarse en otro metro, para lo cual el endecasílabo venía a ser una opción válida. Sin embargo, el desmerecimiento hacia la lírica tradicional castellana pronto generó controversia en determinados círculos poéticos que eran conscientes de esa revalorización pero, sin embargo, apostaban por llevarla a cabo desde el poco valorado metro octosílabo.

Por otro lado, la escasez de testimonios titulados fábula mitológica que observamos en los cancioneros portugueses del XVI, aun estando toda su poesía salpicada de tintes mitológicos, parece ser la causa que da explicación a los pocos estudios que desarrollan la línea de investigación que Cossío (1952) señalaba, hace ya más de medio siglo. Así pues, a propósito de esa generación de poetas portugueses, del debate en cuanto al género de la fábula mitológica y con la voluntad de aportar materia al estudio de las relaciones luso-hispanas del siglo XVI proponemos un acercamiento a *La Fábula de Mondego* de Sá e Miranda y a la *Historia de Santa Comba de los Valles* de António Ferreira que ha servido como pretexto para un análisis de dos composiciones poéticas, claramente narrativas y de temática mitológica que comparten un mismo esquema, aunque estén escritas en lenguas diferentes. El sentido alegórico de ambas composiciones, pero sobre todo en la de Santa Comba, aleja estas dos historias de la tradición mitológica de Castilla a la que eran aficionados Hurtado de Mendoza, Silvestre, Montemayor o Castillejo.

Más allá de la métrica, su asunto era puramente amoroso y los autores, que a sí mismos se apelaban con pseudónimos pastoriles, identificaban su mal de amor con el de los dioses de la antigüedad clásica y adaptaban las historias mitológicas al asunto personal que les interesaba. El uso del mito, los personajes, la forma estrófica elegida o la presencia de diálogo podrían ser elementos que permitieran identificar estas dos composiciones y relacionarlas, bien con el género de la égloga, bien con el de la fábula mitológica.

Retomando el hilo de la poesía de Silvestre, y en relación ahora con el segundo núcleo de poemas narrativos del poeta, encontramos dos composiciones que recuperan la tradición literaria de los hospitales y cárceles de amor configurando un decálogo crítico que recoge las valoraciones de Silvestre respecto a varios autores, antiguos y contemporáneos al organista. La *Visita* y la *Residencia de Amor*, se configuran como dos audiencias llevadas a cabo en la ciudad de Granada. Muy probablemente inspirada en la *Querrela contra el Amor* que Castillejo situó al final de su fábula de Píramo y Tisbe, en la primera Silvestre hace desfilar a varios poetas de cancionero escondidos bajo pseudónimos junto a algunas damas que también acuden a quejarse al tribunal, presidido por Venus y Cupido. La cuestión, claro está, va más allá de la pena amorosa y las sentencias del tribunal dan fe de la opinión que le merecen al poeta los distintos personajes. Por otro lado, en la *Residencia*, el tribunal ha cambiado y ahora es presidido por el poeta y su amada Doña María. Además, los anónimos modelos que desfilaban en la *Visita* ahora recuperan su identidad y recitan sus propios versos, seleccionados cuidadosamente por Silvestre. En ese sentido, la *Residencia* se convierte en un homenaje a la poesía de cancionero y de carácter tradicional en el que el poeta descuida incluir a Garcilaso.

El tono irónico que Silvestre muestra en muchas de sus composiciones es clave para comprender las intenciones de este autor que juega constantemente con los conceptos y los dobles sentidos, con clara intención de buscar la complicidad del receptor. Del mismo modo, el autor demuestra en su poética que domina temas como los mitológicos, de raigambre puramente renacentista, y expone una concepción neoplatónica en torno al asunto del amor. En esa línea podemos considerar al organista un hombre de su tiempo que versa en su obra asuntos tanto amorosos como literarios a los que acostumbra a revestir de variadas formas métricas sin la limitación por

parte del poeta de encerrarse dentro de la lírica tradicional del octosílabo. Por otro lado, los recursos literarios empleados por el poeta en sus versos configuran una lírica con aires de cancionero, en los que puede detectarse cierta predilección de Gregorio Silvestre por la tradición literaria castellana, a pesar de que encontramos también en su obra referencias a la mitología clásica bien en cuanto a los temas, bien en relación con las alusiones a los poetas italianos que pusieron en el punto de mira nuevos metros y formas que fomentaron, también en España, la apertura de un debate teórico-poético en torno a la recuperación de temas clásicos y su versificación en las letras castellanas.

**POETRY AND MYTH IN GREGORIO SILVESTRE:
Reception, Textual transmission, Study and Editing
of the mythological compositions**

Verónica Guillén Albert
Universidad de Málaga

ABSTRACT

Gregorio Silvestre (1520-1569) was a musician and poet, Portuguese by birth, who grew up and was educated in Castilian lands, as his father was a doctor in the court of the kings of Portugal and was called to serve in the procession that accompanied Isabel de Portugal to Castilla, to marry the future Emperor Carlos V.

In his teenage years, Silvestre came to serve the Counts of the Fair and, for this reason, he lived on horseback between Zafra and Montilla until he achieved a position as organist in the Cathedral of Granada. His profession as a musician finally led him to the city where he would definitely settle down and start a family. The last reconquered city was postulated in the 16th century as one of the most important cultural centers of the Castile Kingdom and underwent important changes in Silvestre's time that decisively influenced the way of making poetry.

In this Renaissance context, when the recovery of the classical tradition is in full swing, our author composes his songs and elaborates his poems, trying to find a style and way of composing that fits the new stage, but keeping the traditional taste of 'Cancionero' poetry. This search was reflected in the *Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, which were first printed in Granada (1582), twelve years after his death. Pedro de Cáceres, a close friend of the poet, was in charge of compiling the texts, which until then they circulated in small handwritten anthologies. The editor was aware of the situation in which Silvestre's widow and orphans had been left, and he agreed to collaborate in the first edition of his friend's verses in order to help the family. He completed his work as a compiler with a few lines dedication in the preliminaries. Pedro de Cáceres wrote a praise of the poet's memory

where he justified the selected order to the readers. Years later, the *Obras* were reissued in Lisbon (1592), and again in Granada (1599), with certain variants that must be studied in detail.

THEME AND JUSTIFICATION: This new approach to Silvestre's poetry, carried out from the perspective of myth, has focused specifically on those compositions that have contributed to the recovery or transmission of those motifs, themes and characters, typical of the classical tradition. Thus, taking bearing in mind the significant part of the author's work, this thesis has set out to investigate the origins of this recovery of classical motifs in Western Europe literature, to address the extent to which Gregorio Silvestre's lyrics follow that tradition, and how it adheres to the stylistic trends of its time.

A first reading of the poetic work of Gregorio Silvestre shows the author's weakness for mythological stories. Allusions to classical deities are frequent, especially Venus and Cupid, whom the poet describes following the established conventions: Venus, for example, appears portrayed as a cruel, adulterous and vain woman, while her son appears as a winged, blind and capricious child, bearer of the arrows with which he causes different love catastrophes.

For the most part, Silvestre's texts are about love, a fact that would explain the remarkable presence of these two characters. However, other stories of the classical tradition also have a place in the author's poetic corpus, either in a developed way—as occurs in the *Visita* and *Residencia de Amor*, or in mythological fables—, or through references and mentions to personages, to whom the poet quotes solely to reinforce his personal history. In these cases, the author assumes that the reader knows the fate of such characters as well as the symbols that represent them: the Atropos' thread; the Fortune's wheel; Argos' eyes; or the head, “as a shield”, of Medusa.

This doctoral thesis project addresses this mythological field of the Gregorio Silvestre's lyric, not only in relation to the thematic study of the texts, but also regarding aspects related to the transmission and text fixation, with the intention to disseminate a part of his work, revised and annotated, that could help to outline the various poetic conventions of the second half of the sixteenth century. In any case, the study of these compositions can shed light on the debate about the hybridism of the mythological fable, in terms of

gender, crossing informations about the reception of classical themes in the literatures of Italy, Spain and Portugal.

Motivated, in part, by the fact that there is not yet a modern edition of Gregorio Silvestre's texts, this research also raises new perspectives regarding the study of Silvestre's work, emphasizing two aspects on which criticism has passed from tiptoe: the printed textual transmission and analysis, as a whole, of mythological poetry, as well as its interpretation and the fixation of the texts.

OBJECTIVES: In general terms, this work has three objectives. One of them is to reaffirm the relevance of Gregorio Silvestre in our literature and justify the need for a modern and complete edition of his *Obras*. For this purpose, a study of the reception and dissemination of his compositions from the 16th century until today is offered.

Secondly, this work pretends to be and approach to the treatment of the mythological fable as a genre in the Iberian Peninsula and Italy, during the 16th century. Specially interesting is the treatment of the genre in our golden poetry and, being written in Spanish, we also consider essential the compositions of some Portuguese poets such as Francisco Sá de Miranda, Miguel Botelho Carvalho or Antonio Ferreira; contemporary poets to Gregorio Silvestre, and authors of some verses that, straddling the eclogue and the fable, are representative of the different way of receiving and applying myth to Portuguese literature. In this way, it is intended to give voice to a series of writers, responsible for some compositions very worthy of being included in our literary history, which also expand the list of mythological texts mentioned by Cossío in his study of the middle of the last century.

Along the same line, it is intended to offer an analysis of the treatment of the fable in Italian literature, which had so much influence on Spanish literature, especially after the appearance of Boscán's Eighth Rhyme. It highlights, in Silvestre's work, the influence of the literary conventions established by Dante, Petrarca and Bocaccio although we can also anticipate that the tradition of the mythological story is also rooted in the later Italian literature of the Cinquecento, by authors such as Poliziano, Luigi Pulci, Sannazaro, Achillini, Matteo Maria Boiardo, Niccolò da Correggio, Luigi Almanni or Ariosto.

Finally, the third objective of this thesis, leads to the presentation of a critical edition of the mythological compositions; both those incorporated by Pedro de Cáceres into the *Obras*, and those that have survived in manuscript ‘Cancioneros’. As an example, the composition with *incipit* “Toma Venus, el espejo que pedías” despite not appearing in the anthology prepared by Silvestre’s editor, has been rescued from the manuscript tradition and attributed to Silvano from Granada.

THESIS STRUCTURE

Biographical notes

The bibliographic collection that serve to prepare the chapter of the reception of Gregorio Silvestre, brought to light some works that expanded the vertices of the poet’s family relationships. Based on this new information, extracted from research related to the musical field, to which several members of Silvestre’s family nucleus were dedicated, the organist’s biography has been reconstructed again, by collecting data from different study doctrines.

The first part of the investigation consists, therefore, in a presentation of the author formulated through the reconstruction of his biography. Undoubtedly, the starting point for this biographical reconstruction is found in the three editions of the *Obras*, specifically in the preliminary *Discurso*, written by Pedro de Cáceres for the occasion, in which we find the first information about the organist, his family and the relationships, especially literary ones, that he forged in Granada.

Fusion of horizons in Silvestre’s reception

To guide the course of this research, a state of the question has been drawn up, and that includes as far as possible, allusions to the life and work of Silvestre made during the last five centuries. The result has allowed us to observe, from the perspective that time offers, how the study of his work has focused over the centuries, and what parts of it still remain unexplored, especially in relation to the edition of texts. In other order of questions, this preamble of documentary collection has served as a button to show the

importance of the poet, and has also allowed to outline a profile of his readers, enriching the information about the reception of his poetry.

The bibliography that refers to Gregorio Silvestre is as extensive as it is varied and this shows the interest that the figure of this poet and musician has aroused over almost five centuries. Works and investigations of all kinds should be part of this list, as some provide biographical data, others address its musical aspect, many name it in extensive catalogs of authors and other many, from a purely philological and critical perspective, rescue unpublished poems from handwritten songbooks. Due to the various lessons offered by the studies on Silvestre, the epigraph related to the theory of the reception of the character and his work has been approached from a kaleidoscopic perspective organised chronologically.

The printed textual transmission of the “Obras”

In order to study the textual transmission of Gregorio Silvestre's poems, both copies of the three editions of the *Obras* of the famous poet Gregorio Silvestre, as well as manuscript testimonies are taken into account. The first ones disclose a bibliographic corpus of the *Obras*, and the manuscripts must provide the key piece, on several occasions, for the definitive fixation of the text. Analysing the printed textual transmission from the point of view of the owners of Silvestre's *Obras* will also bring us closer to the type of reader of his verses, and that information will complement the chapter dedicated to the reception of his poetry.

The comparison of the variants underlines the important role of the printed editions in their dissemination, however, the thirty handwritten testimonies handled also indicate the wide dissemination of their verses in this other way. In general, the manuscripts offer more archaic versions of the texts, a fact that seems to indicate a revision of the work for publication. On the other hand, knowing where the copies of the *Obras* are located and offering descriptions of these printed testimonies is an important part of this work, as is knowing which collective manuscripts contain Silvestre's compositions, what titles they include, and where they are found. This will allow us to illuminate, from a solid corpus and a rigorous version of the texts,

his mythological poetry and, in addition, to draw an approximate profile of the reader of the *Obras*.

Consequently, to enrich this mythological compendium, the *Diccionario Filológico* directed by Pablo Jauralde and the consultation of the —more than useful— manuscript editions carried out, among others, by Ralp Difrancó, José J. Labrador and Ángel Zorita, responsible for the editions of the *Cartapaccio de Francisco Morán de la Estrella* (ms. MP 531 of the Biblioteca del Palacio Real de Madrid), and of the unpublished *Poemas de Pedro Padilla y otros ingenios of the s. XVI* (ms. B90-V1-08 of the Bartolomé March Library), essential for the location of compositions and the future fixation of texts.

Study of mythological compositions: characters and stories

The adventures of the pagan gods are of extraordinary interest in the 16th century and the Spanish authors, especially in Andalusian circles, demonstrate a singular predilection for the treatment of mythological history. Following this line, an approach to the treatment of this fabulous genre in the Golden Age will be sought, investigating what relationships it has with the classic originals, with their most immediate context and what repercussion it subsequently had. For the thematic analysis of the compositions, it is necessary to point out the relationship that is established between the mythological fables of the authors of the Golden Age and their classical sources, trying to decipher the path that classical matter takes until reaching Gregorio Silvestre. The sources that the poet handled, his purposes regarding the use of myth and his discrepancies regarding the lyrical currents prevailing at the time.

For this reason, and as an appendix to the edition of the text, a formal study of mythological compositions is also offered, considering their significance in relation to the framework of study of poetry of the 16th century, with special interest in the stylistic trends of mid-century and the literary treatment of the mythological fable, in order to reveal to what extent Gregorio Silvestre's lyrics followed, or not, the trends of the time and why.

As for the reception of the classic myths and their treatment, as we have pointed out in objective II, this investigation offers an approach to the

compositions of Sá de Miranda (*Fábula de Mondego*) and Antonio Ferreira (*Historia de Santa Comba de los Valles*). The aim is to offer and analyse from a comparative point of view three texts by other authors, Portuguese like Silvestre, and which are a good example of how mythical stories were applied in literature on the other side of the border. Also interesting, for the development of this study, the influence exerted by the Italian Renaissance and the transfer of forms between the different poetic schools. For this reason, with the intention of expanding the literary scene of mythological fables, this study investigates the Italian poetic tradition and the fortune of the “mythological fable” in the Italian environment. For this, the approach to authors such as Allamani, Boiardo or Ariosto will be proposed, not only for resorting to mythological motifs in their poetics but also because they share with Silvestre the taste for irony, satire and ambiguity.

The formal analysis will focus on analysing those structural elements of the discourse that reflect the influence of classical rhetoric or are a sample of that recovery and treatment of mythological stories in the 16th century, which had effects beyond the love theme and also interfered in issues of style and literary theory. Along these lines, the parallels between the *Visita* and the *Residencia de Amor* of our poet could be pointed out, and the Retribution against the poets who write in the Italian subway, by Cristóbal de Castillejo as samples of the aesthetic ideas that the authors developed in the debate about of the direction that the Castilian lyrics should take.

This study of the mythological compositions of Gregorio Silvestre, included or not in the *Obras*, will allow us to offer a global vision —and it is hoped that it will also be complete and detailed— of this abundant thematic nucleus of texts that will help us better understand Silvestre’s poetry and serve as a new starting point for an updated and modern edition of the author’s work.

In general, Silvestre uses the mythological elements to set them according to his interests. In order to talk about love, he will describe Cupid and his exploits, to complain about his sentimental situation he will attack him through the composition of satires and jocular allusions, from which Venus does not escape either. On the other hand, we find the representation of frustrated love at the core of the three mythological fables and two poems such as the *Visita* and the *Residencia de Amor*, which simulate being allegorical jails of prisoners in love although in reality it seems that they are

the response and proposal of the poet to the controversy already mentioned in the above-mentioned texts of Castillejo.

Starting from the study of these compositions it is possible to approach, on the one hand, the questions related to the poetic practice of the “mythological fables” that in Silvestre, as in other poets, is developed by amplifying Ovid’s story. On the other hand, the analysis of the rest of the poems allows, in turn, to observe the mythological elements that the poet uses to introduce various topics or themes such as, beyond the frustrated love that the fables reflect, the passage of time or materialism in personal relationships.

Editing and philological annotation of texts

The critical edition of the compositions has been carried out from the point of view offered by the Lachmann method and, in this sense, we have as reference manuals that of Professor Aberto Blecua (1983), and that of Miguel Ángel Pérez Priego (1997, revised in 2011).

The work of fixing the texts starts from the recension of the testimonies, their collation and the choice of an authority codex. Once the variants presented by the printed testimonies of the *Obras* have been studied, the two Granada editions have been mainly bearing in mind for the *collatio* and the text fixing process, although the reading of the volume of 1599 has been prioritised, since it evidences a revision of the errors that appeared published in the first edition and corrected the errata.

All significant variants are included in the positive critical apparatus, prepared for each composition and located after the texts. It reflects the accepted and proposed version, as well as that offered by the rest of the collated copies, and their particularities are outlined in the “Notes to the critical apparatus”. The interventions made in the text are also marked as the footnote of the verse in which they are produced, following a correlative order to the philological annotation of the text.

In the *constitutio textus* phase, efforts are made to ensure that the text is as faithful to the original as possible, taking into account the changes found after the collation of the testimonies. In order to carry out the amendments to those more controversial passages, attention is paid to the results offered by the *stemma codicum*.

Appendices

The appendices of this work make up a nucleus of complementary information related to the different headings of this work. Thus, in APPENDIX 1, there is an index with the first verses of the published mythological compositions, which also includes all the localised testimonies of the texts. APPENDIX 2 offers a description of the content of the three editions of the *Obras*, organised in a comparative table that allows us to detect the alterations that these editions suffered in their different reprints. APPENDIX 3 shows a genealogical tree based on a revised information of the documents relatives to Silvestre's family. Finally, APPENDIX 4 offers a specific study on the transit of mythological matter in medieval literature and investigates the development of the «fable» as a literary genre in the poetic settings of Spain, Portugal and Italy.

Motivated by the need to attend to what extent Gregorio Silvestre's lyrics follow tradition and how he adheres to the stylistic trends of his time, this last appendix deals with the recovery of classic themes and topics in literature. Western, especially in Spanish, Italian and Portuguese literature, and has been carried out during two research stays at the University of Coimbra and at the Sapienza University, in Rome.

Conclusions

This bibliographic collection shows that a meeting of sources, even if these are subjects, *a priori*, not very related, can help to reconstruct the biography of this character and outline the interest that the musician, poet, has aroused throughout of the centuries.

The bibliography meeting compiled for the study of the reception of the work and the figure of Gregorio Silvestre has allowed us to outline a state of the question that details the point where the investigations related to this character were and has indicated, in turn, the current need for a modern edition of this author's lyrics.

The specific study of the textual transmission of the organist's poetic work, focused on the analysis of the three editions of the *Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, has also revealed interesting data about the transit

of most of his compositions that we know today, thanks to these three volumes, printed in 1582, 1592 and 1599, and which have allowed the broadest approach to the poetic universe of Silvano from Granada. As has been seen, neither the method in the composition of the editions, nor the criteria for organisation of the corpus, differ from the editorial practices of other poetic volumes printed during those years.

The review of copies has produced a total of 29 testimonies: 7 volumes of the first edition, from 1582; 13 from the Lisbon printing, from 1592; and 9 from the edition prepared in the year 1599. The study of these books has made it possible to compile a catalog that includes their location, their signature and to reconstruct the history that has led them to so many different destinations.

The study and comparison of the three editions of the *Obras* (1582, 1592 and 1599) also reveals who were the architects of each of the prints. The implication of the Granada poetic school in the first edition of the poet's works was direct and some contemporary characters are cited to Silvestre: On the other hand, while the 1592 edition, carried out in Lisbon, is presented as a reprint of the Granada project adapted to Portuguese regulations, the 1599 edition shows some alterations that indicate the will to correct some misprints of that original version of the *Obras*. Along these lines, the participation of María, the poet's daughter, seems to be important if we take into account the modifications found in Pedro de Cáceres's speech, which on the other hand contributes new compositions to the new project, or the young woman's elegy at the death of his father.

The variants and testimonies of the 45 texts that this work offers, show the importance that the manuscript path has also had for the recovery of unpublished texts by the author, although some texts only have testimonies in the three editions of Silvestre's *Obras*, we also find other poems that have been rescued from anthologies and 'florilegios' and that offer us a unique manuscript and unpublished version of the text.

This collation of printed and manuscript variants of mythological poems supports the hypothesis offered by Blecua, pointing out in the *stemma* how manuscripts in many cases offer more primitive versions of texts than printed ones.

Silvestre's gathering of mythological poems, and his specific study as an independent thematic corpus within the four books that make up the

arrangement chosen by Pedro de Cáceres, demonstrates that the poetry of mythological subject expands beyond the second book. Precisely because the myth is a recurring theme in the poet's verses, this thesis has raised the study of mythological poetry from two different points of view: that of short poems that refer to or address mythological characters and the one of the most extensive compositions in which the poet finds the necessary space to narrate the stories of those classic celebrities. In both cases, the author alludes to the myths, knowing perfectly the connotations that they have acquired throughout the entire tradition, although in Silvestre, irony is presented as a weapon that the poet uses to offer double readings and play at ambiguity and imprecision.

Beyond the choice of theme, metric and strophic selection for the versification of mythological matters is also decisive. The poet chose for these two fables the eight-syllable verse defending the value of traditional meters for the versification of high and clearly Renaissance themes. In this line, following Castillejo's footsteps, who claimed not to find quality versions in the Spanish language, he encouraged himself to cover the myths of Apollo and Pyramus in a short meter, although that did not prevent the poet from also carrying out the same exercise in hendecasyllables, in his fable of Narcissus and Echo.

At the level of form and structure, the resource of amplification is the common characteristic of Gregorio Silvestre's three mythological fables. The author moves away from the Ovidian story in some moments of his narration, to stop at certain scenes. They are, for the most part, passages in which the characters express their hyperbolic feelings or regret their love misadventures. For this reason, these amplifications contain a good number of literary topics related to love poetry (the cruel lady, the role of sight in infatuation, the orphic lament of the despised lover, the beloved woman description...), following the Petrarchan canon and the structures of courtly love.

From the study of the evolution of the genre in Italian, Spanish and Portuguese literature, it is clear that while in Italy the mythological poem was intended to distance itself from the chivalrous poem, in Castilian literature it tried to give an air of poetry and, consequently, some authors such as Boscán considered that it should be expressed in another meter, for which the hendecasyllable became a valid option. However, the demeaning towards the traditional Castilian lyric soon generated controversy in certain poetic circles

that were aware of this revaluation but, nevertheless, were committed to carrying it out from the little valued eight-syllable meter.

On the other hand, the scarcity of testimonies entitled mythological fable that we observe in the Portuguese songbooks of the 16th century, even though all his poetry is sprinkled with mythological overtones, seems to be the cause that explains the few studies that develop the line of investigation that Cossío (1952) pointed out, more than half a century ago. Thus, with regard to that generation of Portuguese poets, the debate regarding the genre of the mythological fable and with the intention of contributing material to the study of Portuguese-Hispanic relations in the 16th century, we propose an approach to *La Fabula de Mondego* de Sá e Miranda and the *Historia de Santa Comba de los Valles* by António Ferreira, which has served as a pretext for an analysis of two poetic compositions, clearly narrative and with mythological themes that share the same scheme, even though they are written in different languages. The allegorical sense of both compositions, but especially in that of Santa Comba, distances these two stories from the mythological tradition of Castile, to which Hurtado de Mendoza, Silvestre, Montemayor or Castillejo were enthusiasts.

Beyond the metric, their subject was purely loving and the authors, who appealed to themselves with pastoral pseudonyms, identified their love affair with that of the gods of classical antiquity and adapted mythological stories to the personal matter that interested them. The use of myth, characters, the chosen strophic form or the presence of dialogue could be elements that allow these two compositions to be identified and related, either with the genre of the eclogue or with that of the mythological fable.

Returning to the thread of Silvestre's poetry, and now in relation to the second group of Gregorio Silvestre's narrative poems, we find two compositions that recover the literary tradition of love hospitals and prisons, configuring a critical decalogue that includes Silvestre's assessments of to various authors, ancient and contemporary to the organist. The *Visita* and the *Residencia de Amor*, are configured as two hearings held in the city of Granada. Most probably inspired by the *Querella contra el Amor* that Castillejo placed at the end of his fable of Píramo and Tisbe, in the *Visita* Silvestre organise a songbook poets parade, but they are hidden under pseudonyms along with some ladies who also come to complain to the court, chaired by Venus and Cupid. The question, of course, goes beyond the love

sentence, and the court decisions attest to the opinion that the different characters deserve to the poet. On the other hand, into the *Residencia*, the court has changed and is now presided over by the poet and his beloved Doña María. In addition, the anonymous models who paraded in the *Visita* now recover their identity and recite their own verses, carefully selected by Silvestre. In this sense, the *Residencia* becomes a tribute to the songbook poetry and traditional character in which the poet neglects to include Garcilaso.

The ironic tone that Silvestre shows in many of his compositions is the key to understanding the author's intentions, in order that he constantly plays with concepts and double meanings, with the clear intention of seeking the complicity of the receiver. In the same way, the author demonstrates in his poetics that he dominates themes such as mythological ones, with a purely Renaissance roots, and exposes a Neoplatonic conception around the issue of love. Along these lines, we can consider the organist a man of his time who deals with both love and literary matters in his work, which he uses to dress in various metric forms without the limitation on the part of the poet to enclose himself within the traditional lyric of the octosyllable. On the other hand, the literary resources used by the poet in his verses make up a lyric that reminds us the air of ancient songbooks, in which a certain predilection of Gregorio Silvestre for the Castilian literary tradition can be detected, despite the fact that we also find references to the Classical mythology, either in terms of themes, or in relation to the allusions to Italian poets who put new meters and forms in the spotlight, which encouraged, also in Spain, the opening of a theoretical-poetic debate on recovery of classic themes and their versification in Castilian letters.

A Martina y Eugenio

Me gustaría dar las gracias a todas aquellas personas y entidades que de manera directa o indirecta han contribuido a que esta investigación avanzara y tomara la forma que hoy aquí se presenta. Gracias, en primer lugar, a mi familia. A Martina por cederme parte de su tiempo para las labores que exige una tesis con mención internacional, por su sorprendente capacidad de adaptación ante los nuevos retos y por su joven mentalidad positiva. A Eugenio por ser el mejor compañero de viaje que podía elegir y por haber facilitado todo y siempre.

También me gustaría hacer una mención especial a la coordinadora del Programa de Lingüística, Literatura y Traducción de esta universidad, la Dra. Rosario Arias, por la organización de las reuniones, actividades, jornadas, evaluaciones, y por la difusión de información siempre relevante para los estudiantes de este Programa de Doctorado. A la Dra. Belén Molina, secretaria del mismo programa y directora de este trabajo, me gustaría agradecerle de manera particular su implicación directa en esta investigación, desde ese trabajo de final de máster en el que nos decidimos a investigar una particular fábula de Apolo y Dafne. Gracias, Belén, por presentarme a Gregorio Silvestre, llevarme al Siglo de Oro y por guiarme siempre y durante todo el recorrido. Gracias por tenerme en cuenta en tus proyectos y por abrirme el camino en universidades extranjeras, por pensar en mí cuando salía una nueva ayuda y, por encima de todo lo demás, por tu afectuosa atención a lo largo de este trayecto. Gracias a las dos por vuestra labor al frente del Programa de Lingüística, literatura y traducción, así como por vuestra disponibilidad “full time”.

Gracias al Vicerrectorado de Estudios de Posgrado por ofrecer ayudas para la realización de la tesis y estancias internacionales que mitigan la inversión que requiere un doctorado internacional. En este punto debo agradecer a Paloma López, secretaria del vicerrectorado, su atención y gestión de las solicitudes. Procurar reconstruir el entorno de Gregorio Silvestre ha implicado un necesario viaje temporal al siglo XVI, a bien de comprender en qué ambientes se movía el músico y cómo funcionaba la

sociedad durante el tránsito ideológico que supuso el Renacimiento, especialmente en Andalucía. No obstante, esta investigación me ha llevado a emprender también algunos viajes por España y por Europa, dándome la oportunidad de conocer diferentes localizaciones, bibliotecas y universidades. Por este motivo, me gustaría hacer mención y agradecer la colaboración de la Dra. Rita Marnoto de la Universidade da Coimbra, y del Dr. Vicenç Beltrán de la Università della Sapienza di Roma, por acogerme y ejercer de tutores durante mi estancia en sus respectivas universidades.

Me gustaría también dedicar unas palabras en recuerdo del profesor Alberto Blecu, a cuyas investigaciones he ido llegando como quien llega a Roma, porque quería realizar una edición crítica y en ese ámbito resultaba imprescindible su “Manual” y porque me adentraba, como él hizo en su día, en la poesía de Gregorio Silvestre. Pude conocerle en Pavía durante un curso de crítica textual y no dudó en invitarme a tomar un café nada más saber que investigaba a Silvestre. Cercano y generoso, a la vuelta de Italia, me envió por correo un ejemplar mecanografiado de su tesis doctoral para facilitarme el acceso a ella durante mi investigación. Gracias y ojalá pronto tengamos edición completa de la obra del Silvano Granadino.

Gracias a todo el personal de archivos, bibliotecas y museos que me ha atendido durante estos años y ha procurado ayudarme con las recensiones de testimonios por Málaga, Granada, Barcelona, Poblet, Madrid, Tudanca, Coimbra, Lisboa, Roma, o São Paulo. A los monjes del Monestir de Poblet por dejarme consultar los fondos de su biblioteca y a John O'Neill de la Hispanic Society of America por su diligencia y celeridad en la atención de mis consultas, siempre atento y cordial.

Gracias, por último, a los revisores que dieron por buenos los artículos que difunden resultados de esta investigación y que avalan, a su vez, esta tesis doctoral. Y también gracias a las evaluadoras externas y a todos los miembros del tribunal por brindarse a atender este trabajo, que culminará con su lectura y espero que les resulte deleitoso y de utilidad.

Muchas gracias de corazón a todos.

ÍNDICE

	Páginas
1. INTRODUCCIÓN	42
2. AL COMPÁS DEL VERSO. NOTAS PARA UNA BIOGRAFÍA ACTUALIZADA DE GREGORIO SILVESTRE	56
3. FUSIÓN DE HORIZONTES Y ESPACIOS EN BLANCO EN LA RECEPCIÓN DE UN MÚSICO Y POETA	77
4. ENTRE GRANADA Y LISBOA: LA TRANSMISIÓN TEXTUAL DE LAS <i>OBRAS</i>	109
Las tres ediciones de las <i>Obras</i> del famoso poeta Gregorio Silvestre	109
Las huellas del editor y de la familia del poeta en los preliminares	112
<i>In memoriam</i>: La implicación nuncupatoria del grupo poético granadino en las <i>Obras</i>	115
Gestión y distribución del proyecto editorial: Inversores, beneficiarios, impresores y libreros	118
Del caos al orden: los cuatro libros de las <i>Obras</i>	125
Ediciones y ejemplares. Descripción bibliográfica y noticia de testimonios	129
<i>La editio princeps: Granada, 1582</i>	129
<i>Segunda edición: Lisboa, 1592</i>	136
<i>La edición última: Granada, 1599</i>	145
Breves notas acerca de la transmisión textual manuscrita de la lírica de Gregorio Silvestre	152

5. LA RECREACIÓN MITOLÓGICA EN LA POESÍA DE GREGORIO SILVESTRE	158
Los personajes	165
<i>Cupido, sus saetas y la aljaba</i>	165
<i>El Amor enamorado</i>	171
<i>El amor pintado en el alma</i>	175
<i>El amor engañoso</i>	180
<i>Los reproches a Cupido</i>	186
<i>El amor mal entendido</i>	190
<i>Fortuna y Ventura</i>	196
<i>Venus, madre de Cupido</i>	199
<i>La cotidianeidad del mito: Átropos, Medusa y Sálmacis</i>	202
Las historias	207
<i>Las fábulas mitológicas de Gregorio Silvestre y los amores imposibles</i>	208
Píramo y Tisbe	211
Apolo y Dafne	229
Narciso y Eco	241
<i>La construcción poética de una cárcel de amor renacentista</i>	258
<i>La Visita de Amor</i>	260
<i>La Residencia de Amor</i>	276
6. LOS POEMAS MITOLÓGICOS: EDICIÓN Y NOTAS	285
Criterios de esta edición	285
<i>Estructura y organización de la edición</i>	285
<i>Recensión de testimonios y elección de textos base</i>	286
<i>Aparato crítico, filiación de testimonios y anotación filológica</i>	289
<i>Fijación y presentación del texto. La dispositio textus</i>	294
<i>Anotación filológica</i>	295
<i>Índice de composiciones</i>	296
Libro primero	299
Libro segundo	349
Libro tercero	508
Libro cuarto	511

7. CONCLUSIONES	593
* CONCLUSIONS	610
8. APÉNDICES	626
Apéndice 1: Índice de primeros versos y ubicación testimonios	626
Apéndice 2: Descripción de las ediciones impresas de las Obras	631
Apéndice 3: Árbol genealógico Gregorio Silvestre	649
Apéndice 4: La metamorfosis hermenéutica de la tradición clásica y la heterogeneidad genérica de la fábula mitológica	650
<i>El tránsito medieval del mito y la recuperación de los temas clásicos en la literatura occidental</i>	650
<i>La fábula mitológica en los ambientes literarios renacentistas de Italia, Portugal y España</i>	659
9. BIBLIOGRAFÍA	688

1. INTRODUCCIÓN



Imagen 1. Prólogo al Libro segundo de las *Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, edición de Lisboa 1592. Ejemplar personal de la autora.

Gregorio Silvestre fue un músico de origen portugués, nacido en Lisboa a finales del año 1520, que creció y se educó en tierras castellanas. En 1526, Silvestre se trasladaba con su familia a Castilla, pues el padre de nuestro poeta, João Rodrigues, fue llamado para formar parte del séquito de la Infanta Isabel de Portugal en su viaje hacia Castilla, a donde se dirigía para casarse con el futuro emperador Carlos V.

Años más tarde, nuestro poeta entraba al servicio de la Casa de los Feria siendo todavía un adolescente y con ellos permaneció, entre Zafra y Montilla, hasta que logró plaza como organista en una oposición celebrada en la Catedral de Granada, lugar al que se trasladó para establecerse definitivamente hasta su muerte, ocurrida en 1569.

La ciudad nazarí logró postularse en el siglo XVI como uno de los núcleos culturales más importantes del reino de Castilla y recibió, en tiempos

de Silvestre, importantes influencias que motivaron una reflexión acerca de la materia poética. Y ese contexto renacentista es el ambiente en el que compone nuestro autor sus poemas, procurando encontrar un estilo que se ajustara a esa nueva etapa humanista, pero sin olvidar el gusto tradicional de la lírica de antaño.

Por fortuna, sus quehaceres poéticos quedaron reflejados en los tres volúmenes impresos de sus *Obras*, recopilados y editados por primera vez, doce años después de su muerte, por su amigo Pedro de Cáceres. Las *Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre* en sus diferentes ediciones, conforman todavía hoy el acopio más completo de los versos del autor y han sido vendidas durante siglos a través de catálogos de libreros y casas de subastas que las describían como rarezas.

Bien es cierto que las *Obras* eran un proyecto que pretendía mejorar las condiciones de la viuda e hijos del organista, no obstante, hoy no deja de sorprender que un autor que puede presumir de tener tres ediciones impresas durante el siglo XVI (1582, 1592, 1599), y que además ha sido objeto de atención crítica en aspectos concretos de su poesía, no pueda ser leído en ninguna edición moderna y accesible al lector contemporáneo.

Afortunadamente, hoy disponemos de diferentes estudios que se acercan a la figura de este personaje y ahondan en las relaciones poéticas que se establecieron durante el siglo XVI, más allá de la tradicional tríada de Garcilaso, Juan Boscán y Cristóbal de Castillejo. Sin embargo, en contraposición al nutrido panorama de ediciones áureas de las *Obras* de Silvestre y a la considerable recepción tanto de su figura, como de sus prácticas poéticas, observamos que el acercamiento a la obra de nuestro autor no se ha visto trasladado a un análisis crítico exhaustivo, que se hace evidente en la ausencia de ediciones modernas que atiendan el corpus lírico del poeta en su conjunto.

En la actualidad, no existe una edición facsímil de las *Obras* del poeta (más allá de las digitalizadas), ni tampoco ninguna edición moderna que pueda adquirirse de un modo más o menos ágil. Este complicado acceso a los versos Gregorio Silvestre podría ser, quizá, uno de los principales motivos que justifican esta edición parcial y específica de su poesía. Parcial, porque ofrece solamente la edición y el estudio de una parte de la obra de Gregorio Silvestre; específica, porque se acerca a esa fracción poética del autor con ánimo de analizar un grupo de composiciones pertenecientes a un mismo

ámbito temático, que en este caso guarda relación con la tradición clásica y la mitología.

Gregorio Silvestre, tras haber ejercido de organista en la Catedral de Granada durante más de veinte años (1541-1569), ha logrado esquivar la afrenta del olvido gracias, en cierta medida, al retrato poético del músico que nos ofrece Pedro de Cáceres en su discurso preliminar de las tres ediciones impresas de las *Obras*. A pesar del impacto que tuvieron las *Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre* en la transmisión de los textos del autor, estas no lograron sortear una clasificación canónica que etiquetó durante años a Gregorio Silvestre como poeta tradicional y de poco espíritu renacentista. En realidad, no todas esas catalogaciones derivaban de una lectura directa de las *Obras*. La manida estrofa de la *Visita de Amor* que da comienzo con “Unas coplas muy cansadas con muchos pies arrastrando” (vv. 411-412) y termina con “Dios perdone a Castillejo que bien habló de estas trovas”(vv. 419-420), re-interpretada sin tener en cuenta el singular humor del poeta, se incluyó habitualmente en las historias de la literatura como ejemplo de la poesía de Silvestre y ese hecho, sin duda, sirvió para realzar una faceta castiza y situarlo junto a la escuela poética castellana de corte más tradicionalista.

Con el propósito de someter esta tesis a cuestión teniendo en cuenta el significativo tratamiento de la materia mitológica en su producción poética, y como eje temático desde el que ofrecer un nuevo acercamiento al personaje y a su obra, el presente trabajo abordará de nuevo la tarea de reconstrucción biográfica de Gregorio Silvestre con intención de ampliar el mapa familiar de este autor. En la misma línea y con voluntad de fomentar la recuperación de su figura como músico y poeta, esta investigación ha tomado como punto de partida la proyección de este singular personaje, el tratamiento que ha recibido y su posición en nuestro patrimonio, especialmente literario. Por este motivo, los capítulos iniciales de este trabajo se conforman a modo de resunta biográfica y recepcional, reuniendo lo disperso y determinando en qué estado está la cuestión.

Así pues, atendiendo a las noticias aportadas por Antonio Marín Ocete, que llevó a cabo su estudio biográfico y crítico sobre el autor “bosquejando su biografía dentro del ambiente de su época y tratando de valorar la significación artística de sus versos que cambian de gusto y de metros con las aficiones y modelos de su generación literaria, dentro de una cierta unidad

estética” (Marín Ocete, 1939, p. 8), esta investigación propone también un acercamiento a la figura de este músico portugués que actualice las informaciones de la magna labor de archivo realizada hasta el momento, y sirva para aportar nuevos datos con los que completar la información familiar del poeta y sus fortunas y desventuras vitales.

Años más tarde, Blecua afirmaba en el prólogo de su investigación que “conocemos relativamente bien, solo relativamente, la poesía de los grandes líricos del siglo XVI, como Garcilaso, Fr. Luis, San Juan o Herrera, pero con frecuencia olvidamos que entre estos hitos literarios existe un número considerable de poetas de los llamados menores que es el que es el que acepta sus innovaciones, las codifica y las generaliza, incorporándolas a la lengua poética de su país. Son sencillamente transmisores de un estilo y de unos géneros” (Blecua, 1973, p. 1).

A pesar de los avances, y teniendo en cuenta la actualidad vigente en el planteamiento del profesor Blecua, nuestras pesquisas bibliográficas habrán de dar comienzo en el prólogo de Pedro de Cáceres a la edición de 1582, en el que ofrecía una relación de datos biográficos y bibliográficos de Silvestre interesantes, desde el punto de vista del mismo editor, “para el correcto entendimiento de sus poesías”. Sin embargo, a tenor de ciertas incógnitas que rodean la vida del autor, como puede ser la identidad de su amada Doña María, este preliminar “Discurso sobre la vida y costumbres de Gregorio Silvestre” redactado por el editor de las *Obras* ha resultado significativo tanto por lo que dice como por lo que abiertamente calla y ha servido de presentación formal de los textos de Silvestre en sus tres ediciones impresas.

El pasaje que le dedica la *Historia de la Literatura* de George Ticknor (1863) junto a la traducción de esta obra realizada por don Pascual Gayangos y Enrique Vedia (1851) son ejemplos del recorrido de la recepción textual y biográfica, tomando esta vez la senda de la historiografía literaria. La presencia/ausencia de nuestro autor en las historias literarias y los puntos críticos más significativos sobre su estimativa revelan, de manera general, cómo poco a poco las historias de la literatura española situaron a Gregorio Silvestre —generalmente junto a Cristóbal de Castillejo— al frente de los poetas castizos, tradicionalistas y reacios a novedades estilísticas y modas poéticas.

Sin alejarnos de aquellos trabajos centrados en la recepción y difusión textual de la lírica del organista, merecen especial atención algunas obras

cuyas propuestas superan la mera referencia bio-bibliográfica o textual, para inaugurar un nuevo método de acercamiento, más crítico, a la obra de Gregorio Silvestre. Forman parte de este espacio los trabajos de Rodríguez-Moñino (1935) o la edición de Antonio Pérez Gómez (1965) de las glosas de Gregorio Silvestre a las *Coplas* de Jorge Manrique. Serán además de obligada mención las investigaciones llevadas a cabo por Antonio Marín Ocete (1938-1939), Alberto Blecua (1973), Antonio Prieto (1984) y, más recientemente, por Álvaro Alonso (2002) y Miguel Ángel Contreras Morales (2002).

Marín Ocete, que ya había publicado, unos años antes, un trabajo monográfico sobre Juan Latino (1925), realizó un profundo trabajo de recopilación de datos biográficos, logrando superar la información del poeta facilitada por el editor. La singularidad de su trabajo reside en el análisis de las ediciones impresas, que procura describir con detalle, y de las que recoge un importante número de ejemplares. De tal suerte se pretende ofrecer en este estudio no solamente una ampliación de las referencias bibliográficas de las *Obras*, ya señaladas por el granadino, sino también dar noticia de otros volúmenes que han sobrevivido y ofrecer una descripción particular de cada uno de ellos, ampliando así los márgenes de investigación que las *Obras* ofrecen. Como consecuencia de esta búsqueda bibliográfica, el acercamiento a los diferentes impresos desvelará también un perfil aproximado del lector que se acercaba a ellas.

El estudio de Alberto Blecua, por otro lado, es un intenso análisis de la poesía del siglo XVI en el que se contextualiza a Silvestre y se intentan desvelar las preocupaciones de un poeta que se adapta a la nueva moda lírica venida de Italia. Blecua recoge varios poemas no publicados en las *Obras*, además de los que estas contienen. En el caso de las fábulas mitológicas, brinda una interesante comparación entre los textos de Gregorio Silvestre y la fuente original ovidiana con la intención de establecer distintos estados redaccionales. Ofrece además, un estudio previo del contenido de los poemas, sin pretender juzgar su estilo, y lo complementa con el mayor número de textos de Silvestre jamás editado, acompañados de un aparato crítico para el que maneja tanto manuscritos como impresos, centrándose principalmente, en la atribución de poemas rescatados de antologías de la época áurea. Lamentablemente, su trabajo permanece inédito y el paso del tiempo ha desvelado que no tuvo en consideración algunos manuscritos, desconocidos

en los setenta, como por ejemplo el ms. 23/4/1 de la Biblioteca Bartolomé March de Mallorca, que esta vez se ha contemplado para los cotejos de esta investigación.

Por último, para completar este estado de la cuestión, cabría hacer mención de citas, obras y también blogs literarios que siguen demostrando interés por la figura de este poeta que todavía inspira a nuestros autores coetáneos. A lo largo de este trabajo se aludirá, por ejemplo, a una *Olla podrida a la española* publicada en Münster en el siglo XVI que incorporó varios poemas de Silvestre sin señalar su autoría y se recogerán también las palabras del último organista de la catedral de Granada quien aseguraba ser, después de Silvestre, el organista que más tiempo había cuidado y entonado el órgano catedralicio.

No observamos que la recepción de la obra de Silvestre se limite al entorno físico de lo impreso o manuscrito. El último ejemplo que ofrecemos viene a demostrar el modo en que ese lector moderno tiene acceso a una visión fragmentada de la obra de ese poeta como sucede en una entrada del blog *Luna de Hipnos*¹ donde observamos que el poema que se traslada viene de una fuente antológica y no de ninguna edición completa de la obra de nuestro poeta. Engrosan esta lista de investigaciones aquellos trabajos que han procurado aportar luz y nuevos datos a la biografía del autor y al papel que desempeñaba como organista en la catedral granadina. Tienen cabida aquí las investigaciones de Manuel López Calo (1963) y Juan Ruiz Jiménez (1995) que se han acercado a la figura de Gregorio Silvestre como músico y vienen a complementar la visión que teníamos de Gregorio Silvestre como poeta. En consecuencia, y a tenor de las obras, estudios e investigaciones que perfilan el interés que ha despertado la figura de Gregorio Silvestre a lo largo de los siglos y que se ofrecerán con más detalle en el capítulo dedicado a la recepción de la figura de este organista y poeta, esta tesis recalca en la necesidad de añadir nuevas perspectivas en cuanto al estudio de la obra de Silvestre que enfatizen dos aspectos sobre los que la crítica ha pasado de puntillas: la transmisión textual impresa y el análisis, en conjunto, de la poesía mitológica. La considerable presencia de elementos míticos en la obra

¹ El blog www.lunadehipnos.blogspot.com recoge el poema con incipit “Decid los que tratáis de agricultura” y reseña como fuente la antología *Poesía de la Edad de Oro* preparada por José Manuel Blecua (1985).

de este autor, se conforma como pretexto conveniente para este nuevo acercamiento, que pretende recuperar la figura de Gregorio Silvestre y contribuir hacia una edición definitiva y total, que ofrezca su estudio y la fijación textual de toda su obra.

En consecuencia, y a tenor de las obras, estudios e investigaciones de este organista y poeta a los que se ha hecho referencia se pone en evidencia la necesidad de añadir nuevas perspectivas en cuanto a la revisión de su obra y el estudio específico de su poesía.

La atención a la transmisión textual impresa de las "Obras" pretende cubrir aspectos que colindan con el proceso de composición de la ediciones impresas. Repasar quiénes formaban parte de la escuadra editorial, que organizó el proyecto publicado por primera vez, en Granada, en 1582 y que logró ver dos reediciones, una en Lisboa en 1592 y otra también en Granada, en 1599. Quién llevó a cabo las ediciones, quién las organizó y costeó o qué diferencias presentan entre ellas son los ejes que articulan el capítulo reservado al estudio de la transmisión textual impresa de las *Obras* de Silvestre. Por otro lado, tomando como base las huellas que los lectores han ido olvidando en los ejemplares de las *Obras*, ha sido posible indagar en las biografías de esos personajes y trazar un perfil aproximado del público de este poeta. También como parte de este estudio de transmisión textual, que va intrínsecamente ligado a los estudios de recepción, se ofrecen también la ubicación y reseña de todos los ejemplares de las tres ediciones de las *Obras* que han sido localizados hasta el momento.

El estudio de la transmisión textual de la obra de Silvestre recoge tanto los ejemplares de las tres ediciones de las *Obras* como los testimonios manuscritos que han sido vehículo para la difusión de las composiciones mitológicas. En ese sentido, los primeros han dado a conocer un corpus bibliográfico de las *Obras* mientras los manuscritos se han postulado como pieza clave en muchas ocasiones para la fijación definitiva de los textos. Si bien la recensión de composiciones inéditas en cartapacios manuscritos está satisfactoriamente actualizada en el *Diccionario filológico* y en ese sentido no se han encontrado nuevos poemas con los que enriquecer el corpus poético de Silvestre, sí se presenta como novedad la incorporación del manuscrito 23-4-1 de la BBM, que se añade, tal como se ha adelantado, al cotejo de variantes textuales.

Las alteraciones que presentan los testimonios contrastados subraya el importante papel de las ediciones impresas en la divulgación de la poética del autor, no obstante, los treinta testimonios manuscritos que aquí cotejamos indican también la amplia difusión de sus versos por esta otra vía. De manera general, se observará también en los estemas que los manuscritos ofrecen versiones más arcaicas de los textos, hecho que parece indicar una revisión de la obra para su publicación.

La frontera difusa que media entre la transmisión textual de la lírica del poeta y ciertos aspectos de su recepción más temprana serían, quizá, los vértices del marco de estudio sobre el perfil del lector de las *Obras* de Silvestre. Surgido a partir del análisis de la transmisión textual desde el punto de vista de los propietarios de esos ejemplares esta parte del estudio nos acerca al tipo de lector de sus versos y ayuda a complementar también el capítulo dedicado a la recepción de su poesía.

Este acercamiento a las composiciones de Silvestre, se pretende llevar a cabo, por otro lado, desde la perspectiva del mito y por este motivo se ha centrado de manera específica en aquellas composiciones que han contribuido a la recuperación o transmisión de aquellos motivos, temas y personajes, propios de la tradición clásica. Siguiendo estas premisas y a modo de complemento a la edición del texto, esta tesis ofrece también un estudio formal de las composiciones mitológicas que atiende a su significación en relación con el marco de estudio de la poesía del siglo XVI, con especial interés en las corrientes estilísticas de mediados de siglo y en el tratamiento literario de la fábula mitológica con el fin de revelar en qué medida la lírica de Gregorio Silvestre seguía, o no, las tendencias de la época y por qué. Para este análisis temático de las composiciones, es necesario señalar la relación que se establece entre las fábulas mitológicas de los autores del Siglo de Oro y sus fuentes clásicas procurando descifrar qué camino transita la materia clásica hasta llegar a Gregorio Silvestre. Las fuentes que manejó el poeta, sus propósitos en cuanto al uso del mito y sus discrepancias respecto a las corrientes líricas imperantes en la época.

En consecuencia, el análisis formal y temático de las composiciones mitológicas se ha enfocado hacia aquellos elementos estructurales del discurso que reflejen la influencia de la retórica clásica o sean muestra de esa recuperación y tratamiento de las historias mitológicas en el XVI, que tuvo

efectos más allá de la temática amorosa e interfirió también en cuestiones de estilo y teoría literaria. En esa línea, podría señalarse la composición de la *Visita de Amor* y la posterior *Residencia* y sus paralelismos con la *Repreñión contra los poetas que escriben en metro italiano* de Cristóbal de Castillejo y con otra composición suya acerca de las coplas de amor compuestas en metro tradicional castellano, de entre las cuales destaca los “infiernos de amor”. Este estudio de las composiciones de carácter mitológico de Gregorio Silvestre, incluidas o no en las *Obras*, permitirá ofrecer una visión global —y se espera que también completa y detallada— de este abundante núcleo temático de textos que ayude a comprender mejor la poesía de Silvestre y sirva de nuevo punto de partida para una actualizada y moderna edición de la obra del autor.

El propósito es analizar los versos para su fijación textual pero también interesa estudiarlos como parte de un corpus temático independiente, por ejemplo, de los poemas religiosos o amorosos del autor. ¿Por qué se interesó Silvestre en los mitos de Sálmacis, Medusa o Narciso? ¿Qué variables debían darse para que determinadas historias adquirieran la categoría de fábulas mitológicas? O ¿por qué para algunos poemas prefirió estrofas de octosílabos y en cambio para otros eligió el endecasílabo?

Esta área temática de la lírica del poeta posee cierta relevancia si tenemos en cuenta el contexto literario en el que se desarrolla. El contenido y estructura de las *Obras* conforman una representación material de las ideas y las prácticas poéticas de la poesía española de mediados siglo XVI. En ese sentido, esta investigación tiene como objetivo comprender qué función ejerce el mito en la poética de Silvestre y en qué contexto genérico cabe ubicar, por ejemplo, sus tres fábulas mitológicas. Para ello es necesario conocer qué recorrido realizó la materia mitológica clásica hasta que se produjo su renacimiento en los diferentes ambientes literarios europeos, especialmente de Italia, España y Portugal y también identificar qué particularidades presentan los textos que hoy denominamos “fábulas mitológicas” y qué autores los cultivaron.

En relación con el estudio específico de los textos, esta edición atiende los poemas mitológicos según el tratamiento elegido por Silvestre, bien desde la alusión a los más conocidos personajes mitológicos y lo que representan, bien desde los relatos que protagonizan. Encontramos entre los versos del poeta un nutrido reparto de personajes mitológicos. En algunas ocasiones,

como veremos, Cupido o Venus ocupan todo el espacio lírico aunque en las *Obras* de Silvestre el lector también encontrará a Fortuna, Átropos y las parcas, Medusa o Sálmacis y Troco. Por otro lado, junto a estos textos en que las menciones son puntuales, el autor se permite el desarrollo completo de una narración, con estructuras compositivas más complejas y con diferentes núcleos discursivos. Es el caso de las fábulas mitológicas de Apolo y Dafne, Píramo y Tisbe y Narciso y Eco, en las que el autor recrea las famosas historias clásicas tomando como fuente principal a Ovidio y recurriendo a una estructura que se irá perfeccionando con los años, mediante la cual el poeta se sirve de diferentes mitos clásicos para reinterpretarlos según la mentalidad, irónica, de un poeta de mediados del XVI.

El poeta demuestra además estar al corriente de los debates poéticos de principios de siglo, especialmente, tras la publicación de la *Octava Rima* de Boscán. El debate acerca de los metros y la adecuación de los temas eruditos tratados ya por Cristóbal de Castillejo asoman en la *Visita* y la *Residencia de Amor*, donde Silvestre parece querer dar respuesta a esa falta de prestigio de la literatura más popular y cancioneril, especialmente de la tradición de los infiernos de amor, acusados de ser lamentos improductivos y caducos. Como veremos, a pesar de compartir su carácter extenso, las fábulas y las audiencias de amor provienen de tradiciones literarias distintas y se distancian en cuanto a su estructura y probable finalidad literaria.

En líneas generales, el poeta se sirve de los elementos mitológicos para engazarlos según sus intereses. Para hablar del amor describirá a Cupido y sus hazañas, para quejarse de su situación sentimental le atacará mediante la composición de sátiras y alusiones jocosas, de las que Venus tampoco escapa. Por otro lado, encontramos la representación de los amores frustrados en el núcleo de las tres fábulas mitológicas y dos poemas como la *Visita* y la *Residencia de Amor*, que simulan ser cárceles alegóricas de presos enamorados, aunque en realidad parece que son la respuesta y propuesta del poeta a la polémica ya señalada en los textos arriba mencionados de Castillejo.

Partiendo del estudio de estas composiciones, es posible abordar, por un lado, las cuestiones relativas a la práctica poética de las fábulas mitológicas como un género que tanto nuestro autor, como otros poetas, desarrollan mediante la amplificación del relato de Ovidio. Por otro lado, el análisis del resto de los poemas permitirá, a su vez, observar los elementos

mitológicos a los que recurre el poeta para introducir diversos tópicos o temas que pueden ser, más allá del amor frustrado que reflejan las fábulas, el paso del tiempo o el materialismo en las relaciones personales.

En relación con el trabajo de fijación textual, y como se ha dicho anteriormente, para esta edición de las composiciones mitológicas de Gregorio Silvestre se han tenido en cuenta tanto los textos incorporados por Pedro de Cáceres a las *Obras*, como aquellos que han pervivido durante siglos en cancioneros manuscritos. Sirva a modo de ejemplo la composición *Toma el espejo, Venus, que pedías* que no figuraba en la edición impresa, quizá porque el editor consideró que no encajaría con los preceptos morales del tribunal censor, aunque sí logró ser rescatada de una colectánea manuscrita. La composición, atribuida al Silvano granadino, hoy puede ser estudiada con el conjunto de poemas mitológicos.

Fruto de esta nueva recensión² de testimonios se han obtenido, por un lado, las fuentes textuales para el cotejo y, por el otro, información relevante para la elaboración de un estado de la transmisión textual de la obra del poeta y para la construcción de un índice bibliográfico que recoja la descripción de los testimonios hallados. Estudiadas las variantes en los testimonios impresos de las *Obras*, se han considerado, para la *collatio* y la propuesta final del texto, los volúmenes granadinos de las *Obras*. A pesar de que la edición lisboeta de las *Obras* de Silvestre parece ser un código descriptivo de la príncipe, esta se ha tenido a la vista también en los poemas más extensos y, más especialmente, para su contraposición con las dos ediciones gestionadas desde Granada.

En la fase de constitución y fijación del texto, que tiene la finalidad de acercar la versión ofrecida a aquella más fiel al original, se han tenido en cuenta las alteraciones encontradas tras la colación de los testimonios. Los errores observados en la cadena de transmisión textual de los poemas

² Especialmente durante la fase de *recensio* de testimonios, resultan obras de gran utilidad para el estudio específico de las composiciones, trabajos como el indispensable *Diccionario filológico* dirigido por Pablo Jauralde o las ediciones de manuscritos como el *Cartapaccio de Francisco Morán de la Estrella* (ms. MP 531 de la Biblioteca del Palacio Real), o las *Poesías inéditas de Pedro Padilla y otros ingenios del s. XVI* (ms. B90-V1-08 de la Biblioteca Bartolomé March), reveladoras en cuanto a la localización de testimonios e interesantes no solamente por contener textos de nuestro autor sino por ser muestras poéticas de los diferentes círculos literarios de la época.

mitológicos son las huellas que nos sirven para enmendar el texto si fuera necesario. Como ya se ha señalado, los textos que se exponen en este trabajo incluyen un aparato crítico positivo que, en esta ocasión, recoge las variantes y/o errores de todos los testimonios y nos ayuda a reconstruir la cadena de transmisión del poema mediante la elaboración de los estemas que adjuntamos a los aparatos críticos. En esa línea, toda labor de enmienda realizada sobre el texto, así como las particularidades de cada aparato se presentan en las “Notas al aparato crítico”, que adjuntamos tras los resultados del cotejo, y que recogen las intervenciones más significativas realizadas, marcadas también como nota al pie del verso en el que se producen, en un orden correlativo al que sigue la anotación filológica del texto.

El maravilloso avance que ha supuesto la digitalización de mucha documentación custodiada en diferentes bibliotecas y archivos y el progresivo trabajo de edición de cancioneros y antologías manuscritas ha facilitado el acceso a nuevas composiciones de Gregorio Silvestre, que hasta ahora no habían sido contempladas para la acotación de diferentes estados redaccionales de los textos. Por último, y a modo de apéndice, se incluyen la descripción detallada del contenido de las tres ediciones impresas de las *Obras* de Gregorio Silvestre y una tabla que reúne todas las composiciones que aquí se ofrecen, ordenadas por *incipit*, donde quedan recogidos todos los ejemplares manejados para la fijación textual de cada uno de los poemas.

Los apéndices de este trabajo conforman un núcleo de información complementaria relativa a los diferentes epígrafes de este trabajo. Así, en el APÉNDICE 1, figura un índice con los primeros versos de las composiciones mitológicas editadas, en el que se reseñan también todos los testimonios localizados de los textos. El APÉNDICE 2, ofrece una descripción de el contenido de las tres ediciones de las *Obras*, organizado en una tabla comparativa que permite detectar las alteraciones que sufrieron estas ediciones en sus diferentes reimpresiones. El APÉNDICE 3 muestra un árbol genealógico elaborado en base a los datos conocidos de la familia del poeta. Por último, el APÉNDICE 4, ofrece un estudio específico acerca del tránsito de la materia mitológica en la literatura medieval e indaga en el desarrollo de la «fábula» como género literario en los ambientes poéticos de España, Portugal e Italia.

Motivado por la necesidad de atender en qué medida la lírica de Gregorio Silvestre sigue la tradición y de qué manera se adhiere a las corrientes estilísticas de su tiempo, este último apéndice, versa acerca de la recuperación de los temas y los tópicos clásicos en la literatura occidental, especialmente en las literaturas española, italiana y portuguesa, y se ha llevado a cabo durante dos estancias de investigación realizadas en la Universidade de Coimbra y en la Sapienza de Roma.

De especial interés resulta la evolución del género en nuestra poesía áurea y, por estar escrita en castellano, también consideramos indispensables las composiciones de poetas portugueses como Sá de Miranda, Botello Carvalho y António Ferreira, poetas coetáneos a Gregorio Silvestre, y autores de unos versos que, a caballo entre la égloga y la fábula, son representativos del diferente modo de recibir y aplicar el mito a la literatura portuguesa. Se pretende así, dar voz a una serie de poetas, autores de algunas composiciones muy dignas de ser incluidas en nuestra historia literaria, que amplían, además, la nómina de textos mitológicos mencionados por Cossío en su estudio de mediados del siglo pasado. Por este motivo, se hace referencia a las composiciones Luis de Camoões (*Égloga de los faunos*), Sá de Miranda (*Fábula de Mondego*) y António Ferreira (*Historia de Santa Comba de los Valles*) con la voluntad de analizar desde un punto de vista comparativo tres textos de otros autores, portugueses como Silvestre, que son buena muestra de el modo en que se aplicaban las historias míticas en la literatura del otro lado de la frontera.

Asimismo, interesan para el desarrollo de este estudio las relaciones literarias establecidas entre España e Italia desde el punto de vista del influjo ejercido por los artistas italianos del Renacimiento y el trasvase de formas de entre las distintas escuelas poéticas, especialmente, a partir de la segunda mitad del XVI. En consecuencia, esta investigación ha procurado desgranar qué particularidades del tratamiento de la fábula en la literatura italiana interesaron a los círculos literarios españoles, especialmente desde la aparición de la *Octava Rima* de Boscán.

Es posible observar en la obra de Silvestre, como en la de tantos otros autores coetáneos, el influjo de las convenciones literarias establecidas por Dante, Petrarca y Boccaccio aunque podemos adelantar también que la tradición del relato mitológico arraiga, además, en la posterior literatura italiana del Cinquecento, de la mano de autores como Poliziano. En cualquier

caso, el acercamiento a estas tradiciones arroja luz al debate sobre el hibridismo del género, aportando y, sobre todo cruzando, datos acerca de la recepción de los temas clásicos en las literaturas de España, Italia y Portugal.

En conclusión, esta edición parcial viene a reunir y actualizar la bibliografía relativa a la figura del organista y a la transmisión de su obra y, también, viene a proponer un nuevo acercamiento en relación con el análisis de su poética, enfocado al estudio temático, en este caso, de las composiciones mitológicas de Gregorio Silvestre. Con ello se pretende contribuir a la recuperación de nuestro patrimonio literario, ofreciendo la edición de una parte de la obra de este autor, e inaugurando nuevas veredas por las que transitar hacia una futura edición completa de las *Obras*, que aporte y ayude a definir las variadas convenciones literarias del contexto poético de la segunda mitad del siglo XVI.

2. AL COMPÁS DEL VERSO. NOTAS PARA UNA BIOGRAFÍA ACTUALIZADA DE GREGORIO SILVESTRE

Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa
(Lisboa 30/31 de diciembre de 1520 - Granada 8 de octubre de 1569)

Gregorio Silvestre nació, en Lisboa, la penúltima noche del año 1520. El dato exacto lo ofreció Pedro de Cáceres y Espinosa, amigo del portugués y editor de su obra poética, en el *Discurso* que redactó para “el perfecto entendimiento” de sus *Obras*” (Silvestre, 1582, ff. 8-16). Según reza en este prólogo, Gregorio Silvestre era hijo de João Rodríguez y María de Mesa.

El padre, médico de profesión, fue llamado a servir al Rey Manuel I de Portugal (1469-1521) y ese nombramiento motivó que la familia se trasladara de Zafra a Lisboa donde, poco después, nacería el futuro músico y poeta. Habían transcurrido ya varios años desde la muerte del monarca cuando la familia Rodríguez de Mesa viajó a Castilla de nuevo, como parte del cortejo de la infanta Isabel de Portugal. La joven acudía a contraer matrimonio con el futuro emperador Carlos V y para la ocasión se designó a João Rodríguez como médico del séquito. Según las palabras de Pedro de Cáceres, sabemos también que ese mismo año de 1526 el Rey otorgaba un privilegio de



Imagen 2. Autógrafo del músico recogido en el Acta Capitular de la Santa Iglesia de Granada, del día 12 de octubre de 1541, donde figura la toma de posesión por parte de Silvestre de su nuevo cargo como organista de la catedral

hidalguía para el médico y su familia que todavía se mantenía vigente en 1582, año en que vio la luz la primera edición impresa de las *Obras* del poeta.

Gracias a ese discurso introductorio del editor conocemos también que transcurría el año 1534 cuando “siendo Silvestre de casi catorce años vino en servicio del señor don Pedro, Conde de Feria, do a la sazón florecía entre los poetas españoles Garci Sánchez de Badajoz”. Silvestre entraba a servir al hijo de don Lorenzo Suárez de Figueroa y a doña Catalina Fernández de Córdoba y viviría a caballo entre las ciudades de Zafra y Montilla. Sin embargo, es poco probable que coincidiera allí con Garci Sánchez pues se conoce que este falleció alrededor del año 1526. A pesar de la distancia temporal que separó a los dos autores, se ha extendido una interpretación de las palabras del editor que dilataba la vida de Garci Sánchez y lo hacía coincidir con Silvestre en Zafra favoreciendo así el conflicto de identidad que el primero mantiene con otro músico de la corte portuguesa. A colación de esa confusión, que ha ocasionado también algunos problemas de atribución en las composiciones de Garci Sánchez, se ha estudiado esa posible coincidencia de ambos poetas en casa de los Feria para concluir que “quien visitaba la casa del Conde no era el poeta en persona, sino sus escritos” (Ros Fábregas, 2003, p. 60). Esta discordancia cronológica tampoco pasó inadvertida a Antonio Marín Ocete (1939, p. 16), quien tampoco obvió el misterioso silencio del *Discurso* de Pedro de Cáceres en cuanto al destino de los padres del músico. En las palabras del editor no se halla ninguna alusión a hermanos o familiares directos del organista más allá de los hijos que el poeta tendrá, años más tarde, con Juana de Cazorla, ya en Granada.

Continuador de la labor iniciada por García Peres (1893, p. 529), a Marín Ocete le debemos una generosa reunión de datos, que ayudan a trazar la biografía de Gregorio Silvestre y de su entorno más inmediato, recuperada de los archivos de las instituciones oficiales granadinas de la época. Entre toda la documentación que construye la vida del organista y poeta existe un censo³ que enumera los familiares —y algún amigo también— de Silvestre que, en 1561, convivían con el poeta en su casa del Sagrario. Entre ellos, figura una mujer citada literalmente como “María de Mesa, su hija”. Así pues, a pesar de las incógnitas acerca del destino de la gaditana María de Mesa (madre del poeta) y teniendo en cuenta la libertad que existía en ese momento

³ “Vecindario de Granada formado el año 1561” (Marín Ocete, 1939, p. 254)

en cuanto a la elección del orden en los apellidos, sí parece que Silvestre la honró bautizando a su hija con el mismo nombre de su abuela. Ese dato debe tenerse en consideración para la búsqueda biográfica de esta joven que, como veremos, también compuso versos y pudo participar en la elaboración de la edición póstuma de las *Obras* de su padre. Por otro lado, y en referencia a João Rodríguez, Diogo Barbosa Machado (1747, p. 737), que conoce el discurso del editor de las *Obras*, aporta, no obstante, datos que en ellas se omiten. Es este el caso de la ciudad de procedencia del médico, al parecer oriundo de Tavira, y de un manual que este compuso para el Duque de Braganza, titulado *Reprehensorium editum contra pravos errores de secanda vena in pleuresi in basilia ejusdem lateris*. La obra, que publicó Hyeronimum Eradum Normandum en la oficina Francisci Rodriguez de Pax Julia, permite situar al padre de Gregorio Silvestre en el entorno cortesano, todavía en 1550.

Silvestre creció en el ambiente de la Corte donde ejercía su padre y la familia gozaba asimismo de un privilegio de hidalguía, por lo que es razonable deducir que los Rodríguez de Mesa debieron moverse y establecer contactos con familias influyentes. Aun así, se desconoce el motivo que facilitó la entrada de Gregorio Silvestre en la casa de los condes de Feria. El joven Silvestre llegó a Zafra poco después de la muerte de Lorenzo Suárez de Figueroa y allí residía todavía el poeta, en 1541, cuando tuvo noticia de que se convocaban oposiciones a músico en la catedral de Granada. Fue durante los años al servicio de los Condes cuando Silvestre descubrió ese nuevo mundo cultural y literario que le permitió también dedicarse al estudio de la música de tecla, de cuerda y del ajedrez. Cuando estando el poeta en Montilla, se abrió la convocatoria para concursar por la plaza de organista de la catedral de Granada Silvestre se marcha rápidamente y protagoniza algunas anécdotas recogidas por Luis Zapata en su *Miscelánea*⁴ (1592), entre las que se puede leer una que describe los avatares de esa oposición, celebrada un 12 de octubre de 1541:

Estaba el órgano de Granada por proveer, y mandó poner sus cartas de edicto Don Pedro Guerrero, arzobispo; júntanse de acá y de allá opositores infinitos, iban todos famosos una mañana a la música de oposición: estuvo Silvestre con

⁴ Leo por la edición de Rodríguez Moñino y Pasucal Gayangos (1859) en sus capítulos X y XXXVII.

una capa parda a oírlos, arrimado a un pilar de la iglesia: este no, y este otro no, y este otro tampoco, y este otro menos a su parecer.

Bajábanse ya el arzobispo y la eclesiástica milicia alabando mucho a algunos, y procurando escoger a uno entre dos o tres, llega con su capa parda Silvestre, y dijo que él quería tañer también, que le oyesen.

No hay que oír, que lo que han estos tañido, basta ya, dijo el Arzobispo; la iglesia os agradece el buen deseo.

—Señores, yo vengo de muchas leguas, dijo él, y por llegar a tiempo he andado hoy diez leguas, y ahora me apeo: ya me manden oír, pues me han hecho venir sus cartas de edicto, que se han puesto por todo el reino.

—Dejadnos, dijeron los canónigos, que ya estamos hartos de música en ayunas, que nos vamos a comer.

—Señor, dijo él al Arzobispo, suplico a vuestra señoría no se me haga tan gran agravio, y yo protesto cuanto se puede protestar para no perder mi derecho.

Díjole un cantor: Señor, sabéis hacer tal y tal diferencia, porque los que su señoría ha oído han hecho todas estas.

—Lo que yo hiciere ahí se verá, justicia que se me oiga pido solamente.

—Oiga vuestra señoría a este importuno, dijo una dignidad, que poco se aventura en ello.

Vuelven, siéntanse, comienza a tañer, hace tantos monstruos y diferencias que todo el día se estuvieran oyéndole sin comer, que todos dijeron: el órgano es suyo, sin discrepar uno de ellos.

Y él que vino con su capa parda, sin pelo, bajó la escalera con ciento y cincuenta mil maravedís de renta cada año.

Silvestre, que finalmente obtuvo la plaza, se trasladó a su nuevo destino ese mismo año, para ejercer de tañedor de los órganos de la catedral, a cambio de un salario anual de 50.000 maravedís, alojamiento en Granada, amén de otros beneficios extraordinarios que contemplaban la manutención del músico durante su estancia en la ciudad (Marín Ocete, 1939, p. 247). Aun con todos los beneficios que obtenía Silvestre con salario de la catedral, la cifra recogida en el acta de provisión de la plaza de organista dista bastante del indicado por Zapata en su *Miscelánea*.

Tras aprobar la oposición, Silvestre abandonó Montilla de manera definitiva. No muchos años después, debió de casar con Juana de Cazorla y Palencia aunque de la celebración del matrimonio no queda ningún documento en los archivos granadinos y quizá por ese motivo Marín Ocete

(1939, p. 32) se aventuró a creer que este pudiera haberse celebrado en la vecina Guadix, de donde era originaria la novia, según Pedro de Cáceres. Si así sucedió tuvo que ser con posterioridad a la llegada de Silvestre a Granada pues el organista, años más tarde, solicitará al Cabildo un aumento de sueldo argumentando que “cuando se le dio el salario era solo y le bastaba”⁵, es decir, que el poeta contrajo matrimonio con Juana de Cazorla, quizá en Guadix, pero seguramente después del año 1541. Al parecer, Silvestre habría tenido más familia en la ciudad. Domingo García Peres (1893, p. 531) y Marín Ocete (1939, p. 32) recogen un asiento del libro de bautismos de la Parroquia de San Justo de Granada, en el que se da fe del bautismo del hijo de Diego de Aranda, escultor y artífice de las obras de la nueva catedral de la ciudad. Como padrinos del evento, que tuvo lugar el 26 de junio de 1559, figuran Gregorio Silvestre y María de Cazalla como hermana del poeta, aunque no tenemos más referencias de esta mujer. También sabemos que otro hermano de Gregorio Silvestre habría vivido en Granada ejerciendo su mismo oficio de tañedor de órganos y sustituyendo al bohemio Silvestre durante alguna de sus ausencias laborales.

En los libros de bautismos de la Parroquia del Sagrario, por otro lado, se encuentran las fechas de nacimiento aproximadas de los hijos del poeta —a excepción de María, de quien no se conoce, ni fecha de nacimiento, ni de bautismo— y eso permite reconstruir la trayectoria familiar del poeta en Granada. Según los documentos, Gregorio Silvestre y Juana de Cazorla fueron padres de cinco hijos: Juan, que habría nacido en octubre de 1547; Luis, en abril de 1552; Paula, en enero de 1567 y Mayor, a finales del año

⁵ *Libro 4º de Cabildos de la Catedral de Granada*. Acta de 27 de Enero de 1557, fol. 40v (Marín Ocete, 1939, p. 251).

1568⁶. María, a tenor de estas fechas, pudo ser la mayor de los cinco descendientes del matrimonio y nacer antes que Juan, o bien nacer en los quince años que oscilan entre el nacimiento de Luis y el de Paula. No obstante, parece poco probable que María fuera la primogénita de la pareja. Como ya hemos adelantado, los libros del Cabildo de la Catedral de Granada vienen a demostrar las limitaciones económicas del músico y sus reiteradas peticiones de aumento de salario, en las que el poeta arguye que su situación personal ha cambiado desde 1541, fecha en que se pactó el jornal. Es decir, llegó a Granada soltero y probablemente conoció allí a Juana de Cazorla, con quien pudo contraer matrimonio en Guadix, como opinaba Antonio Marín Ocete, a pesar de tener residencia en la ciudad del Darro. Parece un poco precipitado que el poeta pudiera conocer a Juana, casarse y tener dos hijos en el lapso de tiempo de seis años, pues Juan nació en 1547. Esa hipótesis daría fuerza a la idea de que Juana habría dado a luz a María entre 1552 (Luis) y 1567 (Paula), lo cual quedaría demostrado también con el censo del año 1561 donde encontramos ya a una María de Mesa. De ser así, no se comprende, sin embargo, que no figure su partida de bautismo junto a la del resto de hermanos.

El interés por arrojar luz alrededor de María radica en la su participación en la última edición de las *Obras* de su padre. Como veremos en el capítulo dedicado a la transmisión textual, parece que la hija del organista estuvo implicada en la última impresión de los poemas de Gregorio Silvestre y se sospecha la intervención de su mano en algunas modificaciones que sufre

⁶ En el Archivo de la Iglesia Parroquial del Sagrario, en el *Libro 2º de bautismos*, se encuentran las partidas siguientes:

“Sábado 8 de octubre de 1547, el señor cura Viedma bautizó a Ju.^a, hijo de Gregorio Silvestre y Ju.^a de Cazorla; fueron compadres el licenciado Torres y Isabel Hernandez, m. de Martín de Jaén, mercader”.

“Jueves 28 de Abril de 1552, el señor Arcipreste bautizó a Luis, hijo de Gregorio Silvestre, organista, y s. m. María de Cazorla; fueron compadres Bartolomé de Barreda, cantor, y su hija María de Barreda”.

En el *Libro 3º de bautismos*, de esta misma parroquia, se hallan las otras partidas:

“En 7 de febrero de 1567 se bautizó a Paula, hija de Silvestre, organista de esta Santa iglesia, y de su mujer Juana de Cazorla; padrinos el canónigo Acuña y Catalina de Arroyo”.

“Sábado 1º de Enero de 1569 se bautizó a Mayor, hija de Gregorio Silvestre y de Juana de Cazorla, su mujer; padrinos el canónigo Aranda y Catalina de Arroyo” (Gómez Moreno, 1870, p. 15).

el *Discurso* del editor. La línea de investigación que abre la identidad de esta mujer, monja en el Convento de la Coronada de Aguilar, podría desvelar más datos acerca de la vida del poeta o también datos relevantes en torno a las actividades conventuales de la época.

Sabemos por Marín Ocete que existe un censo parroquial en el que se indica que una hija del organista llamada María vivía con él en 1561. En contraposición, descartamos la hipótesis de que Mayor pueda ser una mala lectura de María pues, en las *Obras*, se recoge una epístola del poeta a “Doña Mayor, hermana de Doña María”, por lo tanto, hablaríamos de dos personalidades diferentes. Según Pedro de Cáceres, tras la muerte del poeta, Mayor marchó con su madre a Guadix y María entró como monja profesa en un convento.

Entre las anotaciones del Cabildo catedralicio, no obstante, encontramos registradas también las reiteradas ausencias laborales del músico: en mayo de 1542, se le perdonan ciertas horas perdidas durante el primer tercio del año; en septiembre de 1544, el poeta solicita que se le paguen las horas que se ausentó de sus labores pues dejó, en su lugar, a Don Juan Doiz y a su hermano; en julio de 1548, el Cabildo indulta las faltas de Silvestre por haber estado enfermo y así, sucesivamente, observamos cómo el poeta se ausenta de sus responsabilidades en repetidas ocasiones (octubre de 1554, mayo de 1558, septiembre de 1559...). Sin embargo, y a pesar de esa reiteración de faltas al coro, el Cabildo siempre cedió a las peticiones de aumento de sueldo solicitadas por el músico y quedaron aprobadas diferentes subidas de salario en julio de 1553, enero de 1559 y enero de 1565.

Gregorio Silvestre era reconocido como músico en Granada aunque, por otro lado, debió de ser esta una tradición arraigada en su familia. Se recoge en los libros del Cabildo, como ya hemos adelantado, que en 1544 un hermano de Silvestre le sustituye en el puesto de tañedor de órganos. El acta⁷ no da mucha más información acerca de la identidad de este hermano, pero sí se hace constar en ella que “los sustitutos que había puesto eran hábiles y suficientes”. Por otro lado, y gracias a un cartapacio de notas de Francisco

⁷ *Ibid.*, p. 249. Apéndice III, *Libro 2º de Cabildos de la Catedral de Granada*, Acta de 5 de Septiembre de 1544, fol. 33v.

Barbieri⁸, podemos situar a un Manuel Rodríguez de oficio organista, en Santo Domingo de la Española y en fechas próximas a 1560. Esta información de Barbieri concuerda con los datos que Morales Abril (2015, p. 154) recupera de los *Discursos Medicinales* de Juan Méndez Nieto:

Estaba un my tiempo en la ciudad de Santo Domingo de la Isla Española un hombre señalado por su mucha y buena música y poesía y grande habilidad e ingenio de que era dotado. Llamábase Manuel Rodríguez, era hermano del bachiller Antojos, grande letrado de aquel tiempo y de aquella ciudad, y ambos ellos hermanos del famoso Silvestre, músico y organista de la real capilla de Granada, el cual por su mucho ingenio y poesía es en todas partes conocido; y no le debía cosa el hermano, de que vamos tratando, aunque no tuvo tan feliz suerte ni fue tan conocido como él⁹.

El galeno portugués había llegado a Santo Domingo en enero de 1562 y allí permaneció hasta 1569, cuando marcha a la Ciudad de Cartagena. Afirmaba, en su discurso, que Manuel Rodríguez padecía una inflamación aguda del bazo derivada “de unas calenturas que, mucho tiempo antes que yo viniese a aquella tierra, había tenido. Y corría por cuatro años que le duraba”. El hermano de Silvestre, por lo tanto, debió de llegar a Santo Domingo antes de 1562, y allí residió durante un tiempo junto a otro de sus hermanos, el Bachiller Antojos, a quien ya había hecho referencia Méndez Nieto al recordar la primera cura que hizo en la Española: “una fiebre muy emperrada y maligna que tenía Juan Rodríguez, mozo de 24 años, hijo del Bachiller Antojos, abogado antiguo en aquella Audiencia, y hombre rico y principal”¹⁰.

A tenor de estas informaciones, dos hermanos de Silvestre estaban en Santo Domingo antes de 1562. Juan Rodríguez debió de enfermar ese mismo

⁸ Cfr. Mss/14042/89 de la Biblioteca Nacional de Madrid donde figuran los *Apuntes biográficos de diversas personas, cartas y otros documentos, recopilados por Francisco A. Barbieri*.

⁹ *Discursos medicinales*, Libro 2, Discurso 16, “Trata de una cura que en Santo Domingo hice de una opilación y cirro incurable de bazo”. El capítulo no solamente nos sitúa a Manuel Rodríguez, pues el galeno también afirma que Rodríguez tenía 45 años en ese momento y que “le curé muchas veces a su mujer y hijos y toda su casa de todas las enfermedades que en aquel tiempo tuvieron, que no fueron pocas” (Granjel, 1989, p. 235).

¹⁰ *Discursos medicinales*, Libro 2, Discurso 2 “Trata de mi llegada a Santo Domingo y de la primera cura que allí hice” (Granjel, 1989, p. 141).

año de 1562, pues el galeno señalaba que era su primera cura en la isla y el tratamiento a Manuel Rodríguez debió de producirse en 1562 o 1563, fecha en la que este marchó a trabajar como organista de la Catedral de Puebla, donde permaneció cuatro años, interrumpidos por alguna ausencia temporal que guarda relación con los antecedentes clínicos del organista:

AVCCP, f. 147v, 15 de Outubro de 1563: “Este dicho día los dichos señores acordaron y mandaron se recibiese por organista en esta santa iglesia a Manuel Rodríguez, y le recibieron y corre su salario desde quince de septiembre próximo pasado, con el salario siguiente: cien ducados de buena moneda, de la fábrica de esta santa iglesia, y otros cien ducados de la mesa capitular, y cincuenta pesos de oro común que Su Señoría Reverendísima le señala de su comarca y renta. Todo esto en cada un año. Y se le da [ade]más la casa de la beata difunta, en que viva. Y lo que montare el alquiler de la dicha casa para la capellanía se ha de pagar de la mitad de lo que se da para los maestros que enseñan a los mozos de coro, porque el dicho Manuel Rodríguez ha de tener cuidado de enseñar a los dichos mozos de coro sin interés alguno, porque así es concierto. Y asimismo ha de enseñar sin interés a los criados de Su Señoría Reverendísima y a los vestuarios y sacristán de la santa iglesia, sin interés. Y es obligado a tañer todos los d’as que se le mandare y a tener facistol de canto en la dicha santa iglesia, de ordinario”(Morales Abril, 2015, p. 145).

AVCCP, f. 170v, 6 de Febrero de 1565: “En este día se recibió a Manuel Rodríguez por organista, con trescientos pesos de oro de minas, los cuales se han de pagar en esta forma: Su Señoría Reverendísima le da de su comarca cincuenta pesos de tepuzque, y de la capitular cien pesos de Castilla en cada un año, y el resto a cumplimiento de los dichos trescientos pesos de minas en cada un año de fábrica. Y corre el salario desde principio del año presente, con que del dicho su salario se paguen a los que hubieren servido el tiempo de su ausencia” (Morales Abril, 2015, p. 153).

El médico afirmaba que su paciente tenía 45 años, por lo que podemos deducir que era un hermano mayor de Gregorio Silvestre que podía haber nacido en 1517 o 1518. En 1567, se mudaría definitivamente a México, desempeñando el cargo de organista de dicha catedral hasta su muerte, ocurrida en 1595. La vacante de organista quedaría cubierta por su hijo,

Antonio (o Alonso) Rodríguez de Mesa, que permaneció en el puesto hasta 1614 (Morales Abril, 2015, p. 154) llegando a ser maestro de capilla entre 1625 y 1643 (Guzmán Bravo, 2015, p. 50).

Al parecer, la familia de Gregorio Silvestre poseía una formación musical que el propio poeta y músico procuró transmitir también a sus hijos. Siguiendo el oficio del padre encontramos que en 1566 Luis, a quien llamaban Luis de Silvestre, ejercía con catorce años la misma profesión que su padre en la Parroquia de Santa Ana¹¹. De sus hijas, María entrará en el Convento de la Coronada de Aguilar, según Pedro de Cáceres, sin dote, por ser diestra en música de tecla.

El maestro de capilla de la catedral de Granada, Bernardino Figueroa, reconocía el talento del organista al citarlo en la epístola que redactó en recomendación de la *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo y que se publicaba en 1549 tras el privilegio y la licencia de impresión de la obra:

Que aunque parece que es cosa temporal la Música: quien a ella se diere, no gastará tan mal el tiempo, como lo hacen los que juegan ilícitos juegos y entienden en otros pasatiempos perjudiciales. Y allí resultará este libro en provecho del alma y en buenas costumbres del cuerpo. Y en lo que toca a los instrumentos lo vieron Gregorio Silvestre y Don Joan, tañedores sabios en tecla: Y Martín de Jaén y su hijo Hernando de Jaén: Y otros que lo son de vihuela (Bermudo, 1549, f. 2).

El proyecto de Bermudo (1510-1565), que era un manual musical para aficionados y expertos, se ampliaba con la publicación de su *Arte Tripharia* en 1550 (Otaola González, 2000). Para esas fechas, Gregorio Silvestre llevaba ya unos años como organista en Granada y Bermudo, en su obra, alaba su figura como músico de tecla. Por su carácter musical, esta obra no ha sido tenido en cuenta en los estudios literarios que se han acercado a la poesía y la biografía del poeta. Es interesante recuperar el capítulo en que hace

¹¹ *Libro de cuentas de fábrica de la Parroquia de Santa Ana*, año 1566 (Leg. 105, fol. 7r. I.G.M.):

“A Luis de Silvestre, quinientos maravedís por tañer los órganos”.

“A Luis de Silvestre, organista, por tañer los órganos del mes de Noviembre, doscientos cincuenta maravedís” (Gómez Moreno, 1870, p. 16).

mención al poeta titulado “Qué cosas ha de saber el principiante para poner en el monocordio” y que subraya la popularidad del músico:

El que tañedor desea ser: no ponga Música golpeada, que es pesadumbre de ley vieja: sino la que se usa en este tiempo. Y si mudado el tiempo, se mudare la música: aquella ponga, que los músicos aprueben por buena. La que al presente podéis poner: sea de Don Ioan, de Gregorio Silvestre, músicos de tecla de Granada, de Villanda racionero de la Iglesia de Sevilla, de Antonio Cabezón, músico de su Majestad, de Bernardino Figueroa, maestro de la Capilla Real de Granada, de Cristóbal de Morales, maestro de Capilla de mi señor el Duque de Arcos y de Gomberth (Bermudo, 1550, f. 23v).

El pasaje es una breve descripción del mapa musical de 1550 y nos sitúa, en Granada, a personajes que también formaron parte del círculo cercano a Gregorio Silvestre. Es este el caso de Bernardino de Figueroa, el maestro de capilla o Don Juan Doiz, reconocido organista y un amigo para Silvestre, como demuestra que cubriera su sustitución junto a Manuel Rodríguez de Mesa, hermano del poeta. También debió de relacionarse Silvestre con otros compañeros del coro y la catedral. Bartolomé de la Barrera, cantor de la Capilla Real, aparece en el acta de bautismo de Luis (1552) ejerciendo de padrino del muchacho, y lo mismo sucede con los canónigos Aranda y Acuña que, años más tarde, apadrinaban a Paula (1567) y Mayor (1568).

Silvestre llegó a Granada en 1541 y encontró una ciudad en pleno desarrollo y esplendor. El organista observa, desde la Capilla Real, el ritmo al que avanzan las obras de la nueva catedral, iniciadas en 1523 bajo la dirección de Egas pero llevadas a término por Diego de Siloé, en 1563. Dos años antes, viendo que las obras evolucionaban a buen ritmo, el deán y el canónigo Aranda encargaron a Francisco Vázquez, maestro de órganos, el traslado de los instrumentos de la antigua capilla a la nueva catedral aunque un tiempo después, en 1567, Silvestre señalaba ciertas mejoras en relación con la organería, que se mantenía, todavía, con esos vetustos teclados reubicados. Así, durante el verano de ese año se acordó satisfacer las demandas de Gregorio Silvestre y se aprobó la construcción e instalación de un órgano acorde a la solemnidad del nuevo templo:

Que se hagan unos órganos y comisión para con su S. R^{ma}.

El dicho día se platicó sobre los órganos y habiendo oído a Silvestre sobre ello se acordó que se hagan unos órganos con la industria de Silvestre principalísimos que puedan servir a la iglesia acabada y que se hagan luego y se diputen quien entienda con Silvestre lo que se hace y cómo. Y diputaron para que lo trate con su S. R. y le den cuenta de la necesidad que ay de órganos y la coyuntura y ocasión e industria que hay en estar Silvestre de por medio a los señores chantere y canónigo Figueroa los cuales lo aceptaron¹².

Los canónigos Acuña y Aranda formaban parte de la comisión que supervisaba todo lo atañía a la construcción de los órganos¹³ y debieron mantener una buena relación con el organista pues apadrinaban, por esas fechas, a dos hijas de Silvestre. Poco tiempo después, dicha comisión aprobaba el viaje del Francisco Vázquez y el organista, a Sevilla¹⁴ con un permiso de dos semanas y doscientos ducados destinados a la compra de metales para el nuevo órgano¹⁵. Vázquez y Silvestre, además, debían reunirse con el maestro maese Jorge que por esas fechas trabajaba en la construcción de un órgano para la la catedral hispalense (Ruiz Jiménez, 1995, p. 102). Parece que el maestro de órganos y el músico portugués colaboraron estrechamente en el diseño y construcción del nuevo instrumento. El maestro contemplaba en sus diseños “los puntos añadidos que pedía el señor

¹² Cabildo de 7 de agosto de 1567, f. 145v (Ruiz Jiménez, 1995, p. 175).

¹³ *Ibid.* Cab. de 16 de agosto de 1567, f. 147r:

“Comisión para entender en todo lo tocante a los órganos. Asimismo nombraron a los señores canónigo Figueroa y canónigo Aranda y canónigo Acuña para que entiendan en todo lo tocante y necesario a los órganos nuevos que se han de hacer”.

¹⁴ Fol. 150v Cab. de 16 de septiembre de 1567:

“Respuesta de comisión en lo de los órganos y que vaya Silvestre a Sevilla y se le den veinte ducados:

El dicho día los señores canónigo Figueroa y canónigo Acuña dieron cuenta de la comisión en lo de los órganos, y cómo conviene que vaya Silvestre a Sevilla con el maestro que va a comprar el metal para que se comunique con un grande oficial que está allí y cómo serán menester doscientos ducados para lo que se ha de comprar.

Y habiendo platicado en ello se acordó que vaya Silvestre a Sevilla y se le den veinte ducados y licencia por quince días para que se informe de todo lo tocante a los órganos para que se hagan muy buenos” (Ruiz Jiménez, 1995, p. 175)

¹⁵ Libramiento de 23 de septiembre de 1567, *Archivo de Contaduría*, Leg. 2. Cuentas de Mayordomía de la Iglesia Catedral del año 1567. Data: “20 ducados que pagó a Gregorio Silvestre por la ida a Sevilla a informarse de todo lo tocante a los órganos que se an de hacer para esta Iglesia” (Marín Ocete, 1939, p. 254).

Silvestre”¹⁶ a pesar de que ninguno de los dos vería el órgano terminado pues ambos fallecían en 1569.

De ese viaje a Sevilla sabemos que el organista demoró más tiempo del pactado con el Cabildo. A pesar de que su permiso expiraba a los quince días, Silvestre se detuvo más tiempo en la ciudad y probablemente aprovechó para visitar algunas tertulias literarias y a algunos conocidos. No sería la primera ni la última vez que el poeta abandonara la ciudad y faltara a sus deberes como organista. Unos años antes ya le habían llamado la atención por ello:

El dicho día se trató de que Silvestre se va muchas veces de la iglesia y de Granada sin licencia y además de esto hacía muchas faltas así en los aniversarios como en lo demás y que atento las buenas partes de su persona que el señor Deán le hable y corrija y le dé a entender que se enmiende y que no se ha de ausentar de por un solo día por licencia del Cabildo y que si lo hiciere de otra manera sea penado y multado y así lo acordaron y además de esto trataron los dichos señores que el dicho Silvestre organista trabajaba mucho en hacer las chanzonetas y nunca se le había agradecido ni remunerado y que era justo se hiciese y habiendo visto todo sobre ello fue acordado que se le diese un cahíz del trigo de la fábrica y el señor Deán le encargase que hiciese las dichas chanzonetas de la navidad de este año¹⁷.

A pesar de las ausencias del músico, el Cabildo siempre procuró favorecer a Silvestre y no parece que nunca le reprendieran muy severamente. Sin embargo esta vez, al volver de Sevilla, la comisión quiso reunirse con el organista a bien de averiguar en qué había demorado tanto tiempo y qué nuevas traía acerca de los instrumentos¹⁸. La construcción del órgano de la

¹⁶ Ruiz Jiménez (1995, p. 102) transcribe los tres proyectos diseñados para el órgano de la catedral granadina. A pesar de que los proyectos no aparecen rubricados ni fechados todo apunta a Francisco Vázquez, como autor de esos bocetos y notas.

¹⁷ Faltas al coro y ausencias de Gregorio Silvestre. *Libro 3º de Cabildos de la Catedral de Granada*, Acta del 23 de Octubre de 1554, fol. 182v (Marín Ocete, 1939, p. 250).

¹⁸ Fol. 159v. Cab. de 11 de noviembre de 1567.

“Y en lo de Silvestre dice que en lo de los días que se detuvo en ir, venir y estada en Sevilla, se le libren los veinte ducados que se le dieron y no más. Y en los días de más que estuvo de más de los que se le dieron sea a su costa, y en lo del metal se haga diligencia de juramento o averiguación. Y habiendo platicado sobre ello se acordó que se le den para el gasto que dice que hizo cuatro ducados” (Ruiz Jiménez, 1995, p. 175).

catedral, una vez comprados los metales y diseñada su estructura, fue encargada finalmente a Juan de Maeda, uno de los discípulos de Siloé.

En contraposición a la aparente escasez documental relacionada con la anotación y composición musical de Gregorio Silvestre, parece que el organista gozaba de cierto prestigio y reconocimiento. En esa línea, convendría, repasar la documentación relativa a la catedral de Granada que se alberga en el Archivo de Simancas. Conocemos por el trabajo de López Calo que esos archivos albergan un motete y un credo para instrumentos de cuerda que pueden atribuirse al organista y que a su vez son muestra de la labor como compositor de Silvestre de la que casi nada se ha podido recuperar a excepción de estas dos únicas piezas¹⁹ musicales conservadas en particellas manuscritas.

Barbosa Machado (1747, p. 419), por su parte, señala un *Arte en Cifra* manuscrito que deduce de la epístola de Barahona de Soto a Silvestre:

Hay otra ciencia antigua en que se escriben
oscuras cosas de secreto dignas,
de do provechos grandes se reciben.
La cual de cifras consta clandestinas
de quien formaste arte, que es bastante
a declarar las hojas Sibilinas.

Tan clara, tan sutil, tan elegante,
que os prueba por primero y sin segundo
en los de atrás, de ahora y de adelante.
En ella revocaste del profundo,
la obscura exposición de los enigmas
que hizo á Edipo, clara en todo el mundo.

De do se concluirá, que así en las rimas,
y cuerdas, como en juego y sutileza

¹⁹ López Calo (1991, pp. 329, 352) relaciona con Silvestre las siguientes composiciones:

1.169] “Credo a 8, con violines y bajo”. SATB, dos violines y acompañamiento. Solo las patricellas, manuscritas.

Portada: Credo famoso 27/8. “Patrem omnipotentem, omnipotentem”

1.170] “Sub tuum praesidium”. Motete, a 4 voces. SATB, a cappella. Solo las patricellas, manuscritas. 2/27 “Sub tuum praesidium”

tenéis en los nacidos vos las primas. (Silvestre, 1599, f. 331)

Pedro de Cáceres no menciona en ningún momento esta obra, a pesar de que su *Discurso* concluye confesando al lector que muchas obras andaban desperdigadas y otras tantas se habían perdido. En cualquier caso, el editor probablemente hacía referencia a los poemas y no a composiciones en cifra. La crítica, a su vez, ha incluido este *Arte en Cifra* como parte del repertorio perdido de Gregorio Silvestre y así ha sido reseñada por Barbosa Machado, Felipe Pedrell (1895, p. 1) y Anglés (1976, p. 1294). Más recientemente, un estudio cuestiona la existencia del volumen y da una nueva interpretación de la fuente que, según parece, sigue siendo la *Epístola* de Luis Barahona de Soto incluida en las *Obras* de Silvestre. El trabajo de Cea Galán (2014, p. 1019) concluye que la escritura en cifra de Silvestre mencionada por Barahona estaría más próxima a la codicología que a la notación musical, y baraja como probable un error de interpretación por parte de la crítica, que culminó en la creación de un testimonio ficticio que jamás hubiera sido redactado.

Al margen de su ejercicio profesional en la catedral, Gregorio Silvestre estableció relaciones con otros miembros de la sociedad granadina. Da fe de ello Pedro de Cáceres en su discurso haciendo referencia al círculo de amigos del poeta y recordaba a sus mecenas, que fueron Don Alonso Puerto Carrero (hijo del Marqués de Villanueva), Don Alonso Venegas (Alcaide del Generalife) y Don Francisco López Pacheco, Marqués de Villena.

El organista disfrutaba de las tertulias literarias que ofrecía Don Alonso Venegas en su casa del Palacio de los Tiros de Granada. Allí, el poeta pudo coincidir con el abogado Luis de Berrio, Diego de Mendoza, Fernando de Acuña, el traductor Gaspar de Baeza, el gramático Juan Latino, el Bachiller Pedro Padilla, los Licenciados Luis de Castilla y Macías Bravo o el matemático Joseph Fajardo. Todos ellos se recogen en el prólogo de Pedro de Cáceres junto a otros amigos del poeta con los que Silvestre mantuvo relación epistolar y a los que, en algún caso, llegó a conocer en persona. Es este el caso de Jorge de Montemayor, Pedro de la Tovilla, Francisco Farfán, el Indio y el joven Luis Barahona de Soto, que se habría instalado en Granada en 1567, dos años antes de la muerte de Silvestre (Rodríguez Marín, 1903). En contraposición, como se ha señalado antes, no abundan las referencias al ambiente musical del poeta en el prólogo explicativo de Pedro de Cáceres. En ese sentido, la única referencia a la faceta como organista de Gregorio

Silvestre aparece en relación a sus obras espirituales, pues la Iglesia mayor donde era organista le requería cada año varios entremeses, estancias y chanzonetas²⁰, como lo hicieran antes los antecesores de Silvestre, Pedro Mota Complutense y del Licenciado Ximénez quien, según el editor, era autor también de un *Hospital de amor* que Luis Hurtado de Toledo habría impreso como suyo.

Otro de los aspectos biográficos de nuestro autor dignos de atención es la identidad de la dama a la que invocó repetidamente en sus versos bajo el nombre de “doña María”. Pedro de Cáceres asegura que el poeta “compuso muchas obras amorosas teniendo por sujeto, casi desde su niñez, a una dama llamada Doña María, cuya calidad por razonable respeto, no se explica” (Silvestre, 1599, f. 16). En el *Cartapacio poético de Morán de la Estrella*²¹ figura una composición atribuida a Silvestre y dedicada a “Doña María Z. Z. L.”, aunque resulta estadísticamente complicado relacionarla con seguridad a ninguna dama granadina de la época. Quizá Silvestre conoció a Doña María durante esos primeros años en Granada y, quizá también, fue un primer amor de juventud, previo a su enlace con Doña Juana de Cazorla. En cualquier caso, la lírica de Gregorio Silvestre relata ese amor imposible del poeta por su amada, a la que invocará a lo largo de toda su producción poética. Aunque Pedro de Cáceres afirme que Silvestre “tomó el nombre de María para celebrarla más que por particular afición”, es poco probable que el nombre de esta misteriosa mujer sea un seudónimo con el que ocultar su identidad real, en consonancia con la antigua *senhal* de la lírica provenzal medieval. Su existencia podría quedar probada también en varias composiciones de Luis Barahona de Soto como la epístola de 1565 incluida en las *Obras* (1582, f. 326) donde un joven Barahona hace referencia a Doña María o, como han señalado también Lara Garrido (1982) y Cruz Casado (1997), en la *Égloga de las hamadriades* donde Barahona se refiere a

²⁰ En la edición príncipe de las *Obras* (Silvestre, 1582, f. 12v) se dice que el poeta compuso muchas obras espirituales “por darle ocasión la Iglesia mayor do era organista, obligándole con partido cada año a hacer nueve entremeses y muchas estancias y chanzonetas”. En la última edición de sus *Obras* (1599, f. 15v), sin embargo, se afirma que el mismo Silvestre se obligaba “por solo su gusto, cada año, a hacer los entremeses, las estancias y las chanzonetas” como también atestigua el Cabildo (véase nota 18).

²¹ La composición se recoge en el ms. II-531 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, en el folio f. 9v, bajo el título de *Otras letras que escribió Gil a la misma dama, llamada Maria D. Z. Z. L.*

Silvestre —a quien considera un “reformador del Bético Parnaso”— y a su musa.

La señora debió residir en Granada pues allí sitúa Silvestre su *Visita* y su *Residencia de Amor* y en ellas está presente Doña María que, desgraciadamente, murió en la ciudad el mes de agosto de 1569. Pasado un mes, el organista ya debía estar enfermo cuando acudía al Cabildo y recibía 3.750 maravedís “para ayuda de costa que sea menester”²². Gregorio Silvestre murió el día 8 de octubre a causa de una fiebre pestilencial y sus restos fueron enterrados en la iglesia del convento de los Carmelitas Calzados de Granada. A la muerte del poeta, la orden de los Carmelitas llevaba dos años en Granada y los monjes habitaban un pequeño carmen situado en la cuesta Goméz hoy desaparecido. Juana de Cazorla recibió del Cabildo una limosna de veinte ducados y el salario de los 38 días que le correspondían del último tercio del año (Marín Ocete, 1939, p. 69).

A la desafortunada muerte de Silvestre se uniría la de Juan, el hijo mayor, que falleció poco después que su padre. Pedro de Cáceres afirmaba, en 1582, que “murió también el mayor de sus hijos en aquella sazón, y vive el menor” (Silvestre, 1582, f. 10). Por lo tanto, Luis tuvo que ver cómo se publicaban las *Obras* de su padre, aunque se desconoce su trayectoria a partir de 1566, cuando sabemos trabajaba en la Parroquia de Santa Ana. Juana de Cazorla solicitó al Cabildo la contratación de Luis en sustitución de Silvestre aunque, finalmente, la petición fue desestimada y fue nombrado organista Gonzalo Gutiérrez. De las hijas, María ingresó en el Convento de la Coronada de Aguilar por ser hábil en música de tecla aunque también debió de influir en ello la fundadora del convento, Doña Teresa Enríquez de Córdoba, hermana de Catalina Fernández de Córdoba, Condesa de Feria.

La esposa de Lorenzo Suárez de Figueroa murió también en 1569 y debió de conocer bien a Gregorio Silvestre, que había entrado a servir en su casa con solamente catorce años, en 1534, poco tiempo después del fallecimiento de don Lorenzo Suárez de Figueroa. Tal como quedó dicho también al principio de este capítulo, Silvestre permaneció al servicio de la Casa de Feria hasta 1541, cuando aprobó la oposición de organista. Dos décadas más tarde, la hermana de la condesa fundaba el monasterio de La

²² Contaduría. Leg. 2 de Fábrica. Día 1 de Octubre de 1569 (Marín Ocete, 1939, p. 254).

Coronada, que se encontraba en “Santa Clara de la villa de Aguilar, en la ermita de Nuestra Señora de la Coronada, que había edificado Don Alfonso, su abuelo, y de que tomaron posesión las religiosas el 2 de octubre de 1566, reduciéndose a la Observancia de San Francisco en 1568²³”.

Tras la muerte del poeta, Juana de Cazorla se trasladó a Guadix con las hijas más pequeñas, Paula y Mayor. En 1582 procuró hallar nuevos recursos y se acordó la publicación de la obra poética del organista con intención de ayudar a su viuda, que había quedado sola y con varios hijos.

La lírica de Gregorio Silvestre vio la luz transcurridos doce años desde la muerte del autor. A pesar de la demora, las *Obras* se construyeron como un proyecto coral que pretendía rendir un homenaje a Silvestre y en ella participaron tanto familiares como amigos del poeta. La fortuna sonrió al proyecto y las *Obras* vieron dos nuevas ediciones: una en Lisboa (1592) y otra definitiva en Granada (1599) que presentaba ligeras variantes tanto en los preliminares como en el *Discurso* del editor.

Esas modificaciones tienen mucho que ver con la participación de María, la hija del poeta, que en cierta manera procuró honrar la memoria de su madre, eliminando ciertas alusiones a la dama del poeta y la de su padre componiendo una elegía en tercetos en su honor. A modo de ejemplo, sirva el epitafio de Luis Barahona de Soto que Pedro de Cáceres cita en el prólogo de la edición de 1582 y que desaparece en la de 1599:

En nobis miseranda iaces pulcherrima virgo
inter *Hamadryadum* gloria prima choro²⁴

Debieron de elaborarse, según el testimonio del editor, varios poemas que tenían como asunto principal el triste desenlace de Doña María y

²³ Garramiola Prieto (2001, p. 33) describe la fundación y regulación del Convento de la Coronada de Aguilar y aporta interesantes datos extraídos de varios acervos documentales que han de ser tenidos en cuenta para la reconstrucción de la biografía de María Rodríguez. La hija de Gregorio Silvestre desempeñó un significativo papel en la edición de las *Obras* de 1599, donde observamos sus huellas, evidentes a la luz de las numerosas alteraciones que presentan los volúmenes.

²⁴ El epitafio en lamentación a la muerte de Doña María (Silvestre, 1582, f. 14) se suprime en el *Discurso* de Pedro de Cáceres impreso en la edición de 1599. El epitafio de Barahona de Soto hace mención a la ya mencionada *Égloga de las hamadriades*, donde el poeta hace referencia a Silvano y su *pulcherrima virgo*, Doña María (v. 32).

Gregorio Silvestre. El mismo poeta compuso varios sonetos a la muerte de la dama, que podemos fechar entre agosto y octubre de 1569. Sin embargo, no desapareció del *Discurso* de Pedro de Cáceres el fragmento que este tomó de la *Égloga de Pilas y Damón*²⁵ de Barahona de Soto para hacer referencia a Doña María:

Allí también su ninfa celebrada,
su cara y su dulcísima María,
cuanto la luna cumple su jornada
y se vuelve a poner en mediodía.
Tanto tiempo antes que él se vía privada
de la vida, y gozar de la alegría
eterna, do en lo bien que se aguardaron
nos quisieron probar lo que se amaron.

Las *Obras* del poeta ofrecían buena parte de la lírica que, años atrás, había compuesto Gregorio Silvestre. Como se recoge al final de este trabajo, en el apéndice que traslada el contenido de las tres ediciones de las *Obras* y como se tratará en el capítulo dedicado a la transmisión textual de esos volúmenes, alrededor de 1582 debieron de reunirse Pedro de Cáceres, Juana de Cazorla, Luis Barahona de Soto, Cascales, Ximénez y Gaspar de Ávalos para aportar aquellas composiciones del organista de la catedral. El prólogo

²⁵ Rodríguez Marín (1903, p. 97) recoge los primeros versos de la estrofa donde Barahona aludía a Silvestre:

Allí el padre Silvestre, rodeado
de blancas ninfas, muerto, helado y frío.
de floreciente hiedra coronado
por las musas que trajo a aqueste río.
¡Oh medio cuerpo a mi solaz hurtado!
¡Oh casi el alma del contento mío!
¿Por qué no me llevaste allá contigo,
o cómo te partiste de conmigo?

Esta égloga ofrece testimonios en el *Cancionero Antequerano*, la *Segunda Parte de Flores de poetas Ilustres* de Calderón, el ms. 2755 de la Universidad de Salamanca y, por último, la versión ofrecida por Francisco Rodríguez Marín (1903) en su *Estudio biográfico y crítico* sobre el autor (Forradellas, 1982, p. 10). El pasaje que aparece en las *Obras* no se encuentra en el cartapacio salmantino aunque sí lo recogen el *Cancionero* y las *Flores*.

que redactó el editor como preámbulo de la edición indica una significativa participación de Luis Barahona de Soto, a quien cita repetidamente en su *Discurso*. Pedro Rodríguez de Ardila también formaba parte de esa comitiva organizada para llevar a cabo la edición póstuma de la poesía de Gregorio Silvestre y su nombre figura en la portada como librero, así que quizá ayudó a financiar el proyecto y distribuir la edición príncipe, que se imprimió en el Carmen Lebrija por Fernando de Aguilar. La edición lisboeta de 1592 siguió fielmente la primera edición y en ella solamente encontramos modificaciones en los poemas laudatorios del proemio pues estos se reajustaron al nuevo contexto portugués. En 1599 se volvieron a imprimir *Las Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, esta vez en el taller granadino de Sebastián de Mena. Ardila ejercía como librero de nuevo y en esta ocasión contribuía con una versión de *El Juicio de Paris* que sustituía la composición en recomendación de la obra que el poeta incluyó en la edición príncipe.

Junto a las composiciones de Pedro Rodríguez de Ardila encontramos, en la edición de las *Obras* de 1599, a varios poetas que ya aparecían en la primera edición. Así, en esa última impresión figuraban Pedro de Cáceres y Espinosa con una composición en lamentación de la muerte del poeta, varios textos de Luis Barahona de Soto, el licenciado Ximénez, Frafán de la Veragua o Diego Hurtado de Mendoza. Junto a sus poemas, encontramos una nómina de nuevos personajes que venían a sumarse al proyecto. Es este el caso de Juan Bautista Silvestre, Cristóbal de Molina, los doctores Juan Romero y Agustín de Tejada y la hija de Gregorio Silvestre, María.

Las *Obras* de Silvestre, que habían surgido en un principio como iniciativa para ayudar a la familia del poeta, resultaron finalmente un testimonio de autoridad e indispensable en la cadena de transmisión textual de su lírica. Gracias a las diferentes ediciones de las *Obras*, conocemos hoy la poética del organista de Granada que, mediante la labor del editor, ha corrido mejor suerte que su producción musical. Los cuatro libros que componen el volumen son representativos de la lírica que se componía hacia la mitad del siglo XVI en Andalucía y ofrecen el testimonio de varios autores que confluyen en ellas, permitiendo establecer relaciones literarias entre varios personajes de la ciudad. En cierto modo, la edición de 1599 vino a rendir un homenaje a Gregorio Silvestre, lejos de las vicisitudes económicas que motivaron la primera publicación. Sus participantes, que habrían conocido al organista en su tierna juventud, rememoraban desde su madurez los versos

del bohemio Silvestre y con ellos una época y una generación literaria marcada por las innovaciones literarias que planteaban Juan Boscán o Cristóbal de Castillejo.

La peculiar personalidad de Gregorio Silvestre y su singular carácter pueden intuirse entre las anotaciones de los libros capitulares de la catedral granadina. Quienes lo trataron como músico confiaron en él para los nuevos proyectos del órgano de la Iglesia y quienes lo conocieron en las tertulias literarias recuerdan algunas anécdotas (Zapata, 1859, p. 457) en las que el organista demostraba tener un agudo sentido del humor que también se advierte en su obra.

3. FUSIÓN DE HORIZONTES Y ESPACIOS EN BLANCO EN LA RECEPCIÓN DE UN MÚSICO Y POETA

Como hemos tenido ocasión de comprobar, los estudios que pretenden un acercamiento a la figura de Gregorio Silvestre hacen referencia a las ediciones conocidas de las *Obras* y en esa línea, comentan ciertos aspectos de la lírica del autor, a tenor de datos extraídos del “Discurso” redactado por Pedro de Cáceres para tal ocasión. Esos tres volúmenes impresos son, por lo tanto, el punto de partida de muchas investigaciones que hallan en esos volúmenes dosis biográficas y textuales suficientes para iniciar un recorrido por la trayectoria vital y lírica del organista.

Durante las décadas posteriores a la muerte de Silvestre, su recuerdo vivía todavía en la memoria del extremeño Luis Zapata de Chaves (1526-1595) y antes de que el siglo XVI tocara a su fin, el autor recogió en su *Miscelánea*²⁶ algunas anécdotas protagonizadas por el poeta en Granada. De este modo, comenzaba a mitificarse la singular aparición de Gregorio Silvestre el día que se celebraba la oposición para cubrir la plaza de organista, o el momento en que desveló, desde su ventana, que el músico que alborotaba la calle Zacatín no era otro sino don Hernando de Orellana.

La mayoría de autores coetáneos a Gregorio Silvestre se dedicaron por afición a la composición lírica y desarrollaron un oficio que les valía a modo de sustento. Algunos poetas, como Garcilaso o Boscán, se dedicaron a labores

²⁶ Cito por la edición llevada a cabo por Antonio Rodríguez Moñino (1930, p. 52).

militares y diplomáticas; otros ejercían de médicos y otros, a modo de letrados, recorrían los pasillos de las chancillerías. Como ellos, Silvestre desarrolló también su carrera profesional como tañedor de los órganos de la Catedral de Granada, desde 1541 —cuando todavía se oficiaban ceremonias en la Capilla del Sagrario— hasta su muerte en 1569. Nuestro poeta llegó incluso a participar en el diseño de un nuevo órgano para la futura iglesia de la ciudad, mientras componía algunas canciones con motivo de las festividades más señaladas del calendario religioso.

En este contexto, existen referencias tempranas a Silvestre como la mención de Juan Bermudo, al recomendar en su *Arte Tripharia* (1550), la música de Juan Doyz y Gregorio Silvestre, entre otros organistas de la época. Sabemos, además, por estudios más recientes (López Calo, 1963, p. 201) que estos dos organistas fueron los tañedores “sabios en tecla” que revisaron la *Declaración de Instrumentos* (1549) que el mismo Bermudo había publicado un año antes. En ese sentido, el reconocimiento a la labor de Gregorio Silvestre dentro del ambiente musical de la época demuestra que el editor de las *Obras del famosísimo poeta Gregorio Silvestre* era conocedor, cuando configuró el título del volumen, de la fama que había alcanzado su compañero de profesión.

En sintonía con las exigencias de su oficio, al acercarnos a la obra poética de Silvestre encontramos en ella un buen número de composiciones morales y de devoción, distribuidas en los libros tercero y cuarto. Encontramos, por ejemplo, una glosa al Padrenuestro y otra al Avemaría, recogidas en el tercer libro junto a otras compuestas en verso de arte menor. En el cuarto volumen, podemos leer el *Canto a la Sagrada resurrección de nuestro señor Jesucristo*, escrito en verso de arte mayor. Al margen del cambio de metro, la temática elegida para estas composiciones establece una relación directa con el trabajo que desempeñaba Silvestre para la catedral granadina y muchas de esas composiciones deben ser estudiadas teniendo en cuenta ese contexto musical y religioso. Así pues, aunque las composiciones religiosas de Silvestre bien merecen un estudio detenido y específico, podríamos afirmar que muchos de sus versos, leídos hoy con rapsoda poética, pudieron gozar antaño de acompañamiento musical. Eso justificaría, por ejemplo, el número de repeticiones a modo de estribillo que incluyen esas composiciones así como también el hábito recurrente del autor por mantener

la regularidad de los acentos en cada verso que, como si del compás del poema se tratara, marca el ritmo y agiliza las composiciones.

En el siguiente apartado de este trabajo, dedicado a la difusión de la poesía de Silvestre, se reseñan varios ejemplares localizados de las *Obras*, que han servido también para perfilar una particular nómina de propietarios, y analizar la recepción textual del autor desde la perspectiva de la recepción material los libros. Así pues, aunque algunos volúmenes no desvelan muchos datos de su *intrahistoria*, algunas noticias sí han sacado a la palestra algunos personajes que tuvieron alguna edición de las *Obras* entre los estantes de sus bibliotecas. En muchos casos, no ha sido posible relacionados con ningún ejemplar, como es el caso de Alonso de Barros (1552-1604), autor de los *Proverbios morales*, que dejó a su muerte una colección en la que se encontraba una edición de los poemas de Silvestre. En el inventario de su biblioteca llevado a cabo por Trevor J. Dadson se subraya el gran número de libros prácticos que reúne y se destaca la abundancia de libros acerca de filosofía, política e instrucción moral, relacionando este hecho con la línea general de los escritos de Alonso de Barros en los que “predominan los aforismos, los consejos, lo útil y lo pragmático” (Dadson, 1987, p. 34), en línea con el carácter de la lírica de Gregorio Silvestre, sobre todo en su vertiente más castiza, la del juego de palabras y el lenguaje claro y llano, la poética de las glosas y los octosílabos. Conocedores de la inclinación lectora del propietario y su *usus scribendi*, no resulta extraño que las *Obras* figuren como una de las cuatro únicas “obras de entretenimiento” de todo el catálogo. Sin embargo, los poemas de Silvestre no solo habrían sido fuente de esparcimiento para el escritor segoviano, pues de ellos también podría haber aprovechado sus composiciones morales, dado el carácter general de su biblioteca.

Por otro lado, el doctor Francisco Díaz de Alcalá (1527-1590), cirujano de cámara de Felipe II y apodado el padre de la urología universal, también guardaba entre sus libros una edición de las *Obras* de Silvestre. Emilio Maganto sitúa al madrileño en el grupo de médicos del XVI interesado en la poesía y lo relaciona, entre otros, con Miguel de Cervantes, Pedro Laynez, autor de la aprobación de las *Obras*, o Francisco de Figueroa. Como sucediera con Luis Barahona de Soto, médico de profesión, poeta por afición y autor de varias composiciones en loa de su amigo Gregorio Silvestre, Francisco Díaz compuso en honor del poeta también portugués, Duarte Dias,

el único soneto del doctor que conocemos. La biblioteca del doctor Díaz, contaba con 147 volúmenes de medicina y 43 recogidos bajo la categoría “Libros en Romance”. De este grupo solo ocho eran de poesía, y entre las *Obras* de Cervantes, el *Romancero* de Padilla y el *Cancionero General* de Hernán del Castillo se encontraban, sin tasar, uno de poesías portuguesas y otro de Juan Mejía de la Cerda. Maganto (2009, p. 28) apunta a que el libro de composiciones portuguesas refiere al *Discurso breve* de Pedro de Cáceres y, por acotar, deberíamos aludir a la edición de 1582. El hecho de que se engloben bajo el título de poesías portuguesas puede deberse al origen lusitano de Silvestre pues a la muerte del doctor el ejemplar lisboeta todavía no había sido publicado.

Sorprende, no obstante, que en el inventario de bienes de la biblioteca particular de Luis Barahona de Soto no figure ningún ejemplar de las *Obras* de su gran amigo Silvestre. Francisco Rodríguez Marín (1903, p. 26) puso de manifiesto en su estudio la admiración que sentía Barahona por Silvestre y dio a conocer también, mediante su transcripción, el listado de los bienes que quedaron tras su muerte. El médico cordobés no pudo llegar a ver la edición de 1599 pues fallecía cuatro años antes de que saliera a la luz aunque sí pudo haber tenido entre sus libros las ediciones de 1582 o 1592. Si tenemos en cuenta que Barahona de Soto figura como autor de varias composiciones incluidas en la edición príncipe de las *Obras*, su participación en el proyecto inicial parece más que probable.

La figura de Gregorio Silvestre puede resultar difícil de encajar en una historia literaria y depende en gran medida del selectivo criterio del sujeto emprendedor de la obra historiográfica. La pluralidad que enriquece la obra de Silvestre pudo favorecer su exclusión durante muchos años del canon literario marcado por los manuales que recogían lo más granado y brillante de las corrientes poéticas. Por otro lado, su origen portugués, aunque el poeta vivió en España desde los siete años, también pudo propiciar que se le descartara en aquellas obras que pretendían recoger el testimonio de autores intrínsecamente españoles, llevando a cabo una categorización basada en el origen de los poetas, sin atender al criterio de la lengua en que escribieron sus composiciones.

No obstante, en el prólogo²⁷ anónimo de las *Rimas* (1595) de Luis de Camões, Fernando Rodrigues Lobo reconocía la significación de Silvestre, tanto la poesía de verso corto, como en las llamadas glosas. La atribución del comentario introductorio a la obra de Camões se materializó en una edición posterior de los textos del poeta, llevada a cabo en 1616. En cualquier caso, el editor se cuestionaba si lo que el llamaba “verso pequeño” era originario de tierras castellanas o, por el contrario, era una tradición literaria heredada por la influencia de las tradiciones griega, latina e italiana; hecho que, añadía, no sería difícil de probar (Rodrigues Lobo, 1595, p. 12). Las alusiones a Silvestre indican un seguimiento de la obra del poeta por parte de la crítica literaria portuguesa, que subraya tempranamente el mérito de la poesía del Silvano granadino.

En 1616, se publicaban los *Discursos Medicinales* de Juan Méndez Nieto en los que el doctor hacía referencia a dos de los hermanos de Gregorio Silvestre instalados en Nueva España. Por un lado, Méndez Nieto hacía referencia a Manuel Rodríguez de Mesa, organista de la catedral de Santo Domingo de la Española alrededor de 1560; por el otro, se aludía a un hermano de este, el Bachiller Antojos, letrado de la misma ciudad.

Por otro lado, González Gil Dávila mencionaba a Gregorio Silvestre en su *Teatro Eclesiástico* (1618, p. 5), a quien considera poeta de lo divino y humano, así como también a su padre, Juan Rodríguez, como médico de la princesa de Portugal. La obra recoge una variada nómina de personajes ilustres de distintas ciudades y en el capítulo destinado a la ciudad de Badajoz

²⁷ En la primera edición de las *Rimas* de Camões (impresas por Manoel de Lyra, quien también gestionará la publicación del volumen lisboeta de las *Obras* de Silvestre en 1599) aparece, efectivamente, un prólogo anónimo tras el último soneto laudatorio de los preliminares, compuesto por Diego Taborda Leitão. En la segunda edición de 1598, impresa en la prensas de Pedro Crasbeeck, se incluye un soneto anónimo de “hum seu amigo ao qual respondeo com o soneto 62 que comença: De tão atento e voz humana”. El texto en cuestión pone fin a los preliminares y da paso al prólogo al lector, que sí aparece incluido, a pesar de que es diferente al de la primera edición y continúa figurando sin autoría. Por otro lado, el librero que costeó las dos primeras ediciones fue Estevão Lopez; sin embargo, a partir de ese momento, las ediciones posteriores corrieron a cargo de Domingo Fernández. El nuevo librero aprovechó el prólogo anónimo de 1598 para la edición de 1607 y volvió a reproducirlo bajo su rúbrica en la primera parte de las *Rimas* de Camões, publicada en 1614. La segunda parte de esa edición (1616) incluyó también el prólogo de la edición príncipe, firmado esta vez por Fernando Rodrigues Lobo Soropita.

aparecen los Rodríguez, padre e hijo, uno como médico de príncipes y el otro como figura destacable de la música y la poesía, sin hacer mención alguna a su origen lusitano y evidenciando el gran acogimiento por parte de la ciudad a la familia de Silvestre durante a su estancia en tierras extremeñas.

Algunos años más tarde, Lope de Vega escribirá unas palabras que quedarán recogidas en todos los estudios sobre Gregorio Silvestre, y es que el fénix de los ingenios en su *Laurel de Apolo* (1630, f. 21) dedicó, entre los versos de la Silva segunda, unas palabras para el Silvano de Granada:

Que el antiguo Silvestre
basta que solo muestre
el gran nombre que tuvo
cuando en la cumbre del parnaso estuvo.

Del mismo modo que han permanecido los versos de Lope en loor de Silvestre, nos han llegado también las palabras que Baltasar Gracián dedicó a nuestro poeta en su *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, impreso en Madrid, en el año 1642. Gracián citaba un epigrama de Silvestre en el discurso XXVIII para ejemplificar su parlamento acerca «De las crisis curiosas», y para ello tuvo a bien recoger la composición de nuestro poeta que da comienzo con “Qué lejos está un necio de entenderse” (Gracián, 1942, p. 119). Por otro lado, el mismo autor recordaba, más adelante, en el discurso XXXIII, algunos «ingeniosos equívocos» y para ello relató la anécdota, recogida también en el prólogo de las *Obras*, en la que el organista sufrió un encuentro con otro poeta que le leyó, como propia, una obra del mismo Gregorio Silvestre (Gracián, 1942, p. 137).

Del mismo modo que sucedió con Silvestre o Jorge de Montemayor, Manuel de Faria y Sousa también compuso su obra mayoritariamente en castellano. El erudito portugués menciona a Gregorio Silvestre en tres de las siete partes que componen su *Fuente de Aganipe*²⁸ (1644). En la primera, el autor alude a los sonetos de Silvestre que describe como “dignos de toda estimación”. Según Manuel de Faria, entre las composiciones de Silvestre y Garcilaso “no hubo otros [autores] que en este género la merezcan singular” (Faria e Sousa, 1646, f. 15). En la segunda parte de la *Fuente*,

²⁸ Cito por la edición impresa en Madrid, por Carlos Sánchez Bravo, en 1646.

Manuel de Faria presenta y comenta su *Fábula de Narciso*, y aporta una cronología del género muy similar a la que ofrece Pedro de Cáceres en el prólogo a las *Obras* de Silvestre:

El primero que en España escribió Fábula en verso vulgar fue Boscán con su *Leandro*, traducido de Museo. El segundo Don Diego de Mendoza con su *Adonis*, diciendo que había de oscurecer a Ovidio, Teócrito i Menandro (así consta), mas engañose un tan grande hombre; porque era hombre. El tercero Cristóbal de Castillejo con su *Píramo*. El cuarto, con el mismo, Gregorio Silvestre. El quinto, con el propio, Jorge de Montemayor, que pudiera creer de sí, lo que seguramente creyó D. Diego de Mendoza, porque hasta hoy no hay Fábula tan felizmente escrita. La de Narciso escribieron algunos en Italia y en España. Acá Gregorio Silvestre, y allá Luis Allamani, son los más antiguos. (Faria e Sousa, 1646, f. 34v)

La tercera parte de la obra de Faria e Sousa versa sobre los tipos de composición que aparecen en la misma y, en relación con los tercetos, menciona a algunos autores como Boscán, Diego de Mendoza y Garcilaso. Sin embargo, en esta tercera parte el erudito centra su atención en la hija del poeta, Doña María, y rescata los versos elegíacos que aparecen en la edición de Granada de 1599 en los que llora la muerte de su padre y de los que Manuel de Faria (1646, f. 11) se cuestiona “si hay cosa más bien escrita. ¿Qué dirán de esto los modernos, viendo que lo digo de una mujer que los escribió ha más de setenta años?”.

El análisis del último testamento de Francisco de León Garavito, ilustre personaje de la Sevilla del XVII y segundo esposo de la poetisa y dramaturga, doña Feliciana Enríquez de Guzmán, reveló nuevos lectores de Gregorio Silvestre. Piedad Bolaños sostiene la hipótesis de que algunos volúmenes testamentados deberían ser considerados bienes gananciales derivados de su enlace con la sevillana pues muchos se corresponden con lecturas afines a los gustos femeninos del siglo XVII y probablemente fueron adquiridos durante los diez años que duró el matrimonio. La investigadora es consciente de que muchos de los libros de León Garavito pudieron haber sido leídos por su esposa, no obstante, hace hincapié en la lista de libros que habrían servido de inspiración a la autora sevillana para su *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, cuyas ediciones fueron impresas, casualmente, en Portugal.

Queda pendiente de estudio el interés que doña Feliciana pudiera tener en las composiciones mitológicas de Gregorio Silvestre, pues como Bolaños señala “las fuentes más directas para sus temas, sobre todo el mitológico, las podemos encontrar entre los libros de su biblioteca” siendo ello muestra de “que la presencia de autores clásicos ratifica el entroncamiento con los intelectuales sevillanos de su misma “escuela” tales como Mal Lara, Gregorio Silvestre [de la granadina], Luis de Góngora o Francisco de Herrera entre otros” (Bolaños, 2009, p. 18).

En resumen, desde que salieran de la imprenta, las *Obras* se han convertido en exportadoras de la poesía Silvestre y, por consiguiente, de la figura de su autor. De ellas parten la mayoría de trabajos aquí reseñados, y a ellas vuelve el filólogo para estudiarlas, completarlas o disfrutarlas.

Así pues, como se verá en el capítulo reservado a la descripción de las ediciones impresas de las *Obras*, los lectores renacentistas y barrocos de Silvestre, se corresponden en su mayoría con personajes de la nobleza y oficiales de la Corte. En algunos casos, también encontramos entre sus lectores a escritores como Alonso de Barros, Feliciano Enríquez de Guzmán; o profesores de español que, como veremos a continuación, leían desde muy lejos los versos del Silvano granadino.

En 1655, aparece en Amberes una satírica *Olla podrida a la española*²⁹ de Marcos Fernández, publicada según los datos de portada, en el taller de Felipe Van Eyck. La obra en cuestión es paradójica pues Fernández, que ejercía de profesor de lenguas, pretendió ofrecer al lector “la verdadera ortografía, productora de la justa pronunciación”, a pesar de que no encontramos ningún tratado lingüístico, que nos haga pensar, que lo que tenemos entre manos son varias lecciones de ortografía³⁰. Por otro lado, la obra se estructura en dos partes: una primera sección incluye la descripción de la ciudad de Münster, en Wesfalia, y la parte final recoge varias composiciones con el epígrafe de “Drogas para el alma”, en el que aparece desvelada la relación de ese texto con nuestro poeta. Fernández ya menciona

²⁹ Varios de los ejemplares se encuentran digitalizados, de todos ellos nosotros manejamos el impreso R/7548 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

³⁰ Sáez de Rivera (2008, p. 283) contradice la información de la portada y afirma que la obra se publicó en Ámsterdam, donde Fernández ejerció durante un tiempo de profesor de español. Su investigación edita, en parte, la *Olla podrida* y ofrece interesantes referencias sobre la obra y su autor.

a Gregorio Silvestre en los preliminares de su obra, al anotar los nombres de aquellos que pueden ser —para él— ejemplos en distintas doctrinas y, en esa línea, llega a afirmar también que “Antonio de Nebrija puso en términos docibles la lengua Latina, con su Gramática. Moya el aritmética. Gregorio Silverio la poesía. I yo la verdadera ortografía” (f. 5v).

Fernández considera a Silvestre un poeta cuya poesía resulta fácil de enseñar, aspecto que probablemente le beneficia para su empresa destinada a la docencia del castellano como lengua extranjera, y coincide en gran medida con el estilo de Gregorio Silvestre, el poeta del lenguaje preciso y de los juegos de palabras. Sin embargo, resulta extraño que en la parte final de las “Drogas para el alma”, se copien íntegramente algunas composiciones de las *Obras* del organista sin hacer mención, en este ocasión, al autor de las mismas. El avisado profesor de español realiza una selección muy precisa de los textos de Silvestre que le interesan. Como señala Sáez de Rivera en su estudio, Fernández aprovechó el epitafio de Pedro de Cáceres, incluido en la edición príncipe de las *Obras*, para dedicárselo a su amigo Quinscote. Este hecho acota las fuentes de Fernández, pues el epitafio no figuró finalmente en la última edición, la de Granada de 1599, pues fue sustituido por un poema elegíaco del mismo editor. Por este motivo, Marcos Fernández tuvo que leer, como apunta Sáez de Rivera (2008, p. 283), de la edición de 1582 granadina aunque no debería descartarse la posibilidad de que hubiera podido leer también de la edición de 1592 lisboeta, que es prácticamente un código descriptivo de la *princeps*, y donde también figura el epitafio de la discordia.

En cuanto a la selección de los textos, Fernández estaba interesado principalmente en los poemas de moralidad y devoción. Al margen de la composición de Pedro de Cáceres, que es el único texto que toma de los preliminares, el profesor de lenguas toma el resto de poemas de los libros tercero y cuarto de las *Obras*. Probablemente para compensar el tono jocoso y satírico de la descripción que hace de Münster y sus habitantes, incluye Fernández un acopio poético moral que equilibre el estado anímico del lector, a quien ofrece una serie de poemas de carácter radicalmente distinto. Así, del tercer libro le interesan las obras de devoción y morales escritas en verso de arte menor y de todas ellas selecciona ocho composiciones, prácticamente siguiendo el mismo orden correlativo de las *Obras*. Del libro cuarto, que incluye las obras de moralidad y devoción compuestas en verso de arte mayor, selecciona únicamente dos textos.

Aun con la mala fortuna del plagio literario y el consecuente olvido del autor real de los poemas, debemos considerar esta obra como ejemplo de la recepción de los textos de Silvestre, con la finalidad creativa, queremos pensar, de utilizarlos para acercar una poesía clara, corta, fácil y escrita en castellano, a los lectores extranjeros. Esta explicación argumentaría que, en el momento de la selección, Fernández no solamente tuviera en cuenta el contenido de los poemas sino también la intención de facilitar la comprensión del texto al lector extranjero, por este motivo, la mayoría de los poemas seleccionados están escritos en arte menor.

Aunque la obra salió a la luz de manera póstuma en 1721, Francisco Manuel de Melo compuso su *Hospital das Letras* en 1657. En ella, el autor proponía un escrutinio de títulos parecido al expurgo hecho en la librería de Don Quijote. Melo recordaba la figura de Silvestre a propósito de la poesía de Garci Sánchez de Badajoz (Gallagher, 1968, p. 26), en uno de los diálogos que estructuran el volumen, en los que él mismo interactúa con cuatro personajes: Trajano, Bocalino, Justo Lipsio y Francisco de Quevedo.

Ya en el último cuarto del siglo XVII, en los albores de la historiografía literaria, podemos contextualizar la labor desempeñada por el bibliógrafo sevillano Nicolás Antonio, en la *Bibliotheca Hispana Nova* (1672). En su catalogación, hallamos una pequeña referencia a Silvestre en la que se le reconoce como organista de la catedral de Granada y se cita la edición de sus obras del año 1599 (Nicolás Antonio, 1672, p. 418). En la posterior reedición de este compendio historiográfico, quedará recogida, además, la edición de las *Obras* llevada a cabo en Lisboa, en 1592 (Nicolás Antonio, 1788, p. 547). En general, su trabajo recopila un buen número de referencias tanto biográficas como bibliográficas que el autor traslada con un carácter puramente informativo, dejando a un lado los juicios estéticos.

La historiografía de las letras portuguesas y españolas ha procurado incluir la figura de Gregorio Silvestre, aun con los pocos datos conocidos del poeta, extraídos principalmente de los volúmenes impresos de su obra. A pesar de la escasez bibliográfica aparente, este hecho supone la inclusión del poeta en el canon literario de este periodo áureo, del que durante algunos años permaneció alejado. En Portugal, Diogo Barbosa Machado publica su *Biblioteca Lusitana* (1747, p. 419) y en ella ofrece una breve reseña del autor junto a la referencia bibliográfica de dos de las ediciones impresas de las

Obras. No he podido consultar, sin embargo, la *Bibliotheca Lusitana*³¹, de João Franco Barreto, una obra de largo alcance, que precedió al trabajo de Barbosa Machado, y quedó inédita, después de estar completamente lista, incluso con las licencias para impresión. Desafortunadamente, todos los manuscritos que dejó este escritor se perdieron.

A mediados del siglo XVIII, la historiografía literaria comienza a construirse a partir de presupuestos ajenos a los literarios. De este modo, el nuevo canon se asienta en tres pilares fundamentales: las historias literarias, que nacen a mediados de siglo; las antologías, florilegios y cancioneros, que sirven para la canonización de textos y autores; y las poéticas y retóricas, elaboradas como manuales para las asignaturas de literatura. La investigación del pasado, según esta nueva concepción, debe servir para comprender el presente y afianzar las naciones. Es en este contexto en el que proliferan estudios literarios estructurados en torno a la recopilación de testimonios, la reflexión sobre los orígenes y la formación del canon. Quizá por esta voluntad de perpetuar lo “nacional” no encontramos en los *Orígenes de la poesía castellana*, del malagueño Luis José Velázquez, mención alguna a Gregorio Silvestre. Aunque es poco probable que sea este el motivo de omisión, pues el autor sí cita a Francisco Sá de Miranda (1754, p. 61), quien “aunque portugués compuso casi todas sus poesías en castellano: y deben estimarse entre las mejores de aquel tiempo”. El carácter aglutinador de la obra junto a la premisa de sintetizar lo más significativo de cada periodo pudo ser, quizá, el motivo de tal ausencia. Lo mismo sucede con la traducción de esta obra llevada a cabo, en 1769, por Johann Andreas Dieze. Repleta de anotaciones aunque lejos de ahondar en la cuestión literaria, la obra resultó de utilidad para facilitar la comprensión del texto al público extranjero.

El autor neoclásico, por lo tanto, en este amplio marco historiográfico, se acerca a Silvestre y lo sitúa en el panorama literario áureo, distinguiendo las dos grandes corrientes poéticas que se defendieron a partir de la traducción de Boscán y, con ella, la introducción del endecasílabo. Sin embargo, otros autores debieron hacerse con algún ejemplar de las *Obras* a bien de estudiar el poeta de un modo más específico. Tal es el caso de

³¹ Existe copia del texto y queda pendiente de consulta en: Barreto, João Franco, *Bibliotheca Lusitana*, copia del Ms. de la Casa de Cadaval, 6 vols., Lisboa, Biblioteca Nacional, tomo V, [p. 943], B 1206-1211.

Gregorio Mayans i Siscar quien, en su *Rethorica* (1752), demuestra sobradamente que las conoce, ofreciendo numerosas alusiones a los versos del poeta, útiles para ejemplificar distintos pasajes de su manifiesto dialéctico.

Mayans recupera numerosos versos de Silvestre como ejemplos de claridad, de división de las sentencias, del uso de la amplificación y de la repetición o del exordio. El erudito también recurrió a las palabras del poeta para facilitar el entendimiento del uso de los comparados e incluso para ofrecer argumentos “que sacan las pasiones del alma” (Mayans i Siscar, 1751, p. 159). Para todos estos puntos y aspectos del discurso, el valenciano apeló a distintos pasajes de composiciones tales como *Píramo y Tisbe*, las glosas a las *Coplas de Jorge Manrique* o la *Visita de Amor*. La recepción textual de los poemas de Silvestre tiene en este particular una finalidad didáctica que Mayans no desaprovecha si tenemos en cuenta que son alrededor de cuarenta las alusiones a los versos del poeta. No hay rastro, sin embargo, ni de Silvestre ni de su obra en el *Índice de los libros recayentes en la herencia del Sr. Don Gregorio Mayans*³² (Salvá, 1782), ni tampoco en los fondos de la Biblioteca Nicolau Primitiu, donde se custodia parte de la colección del erudito. Bien es sabido lo sonada que fue la gestión de su herencia y las disputas que generó entre distintos miembros de la familia. A pesar de no tener ejemplar físico que pruebe que entre los libros de Mayans figuraban las *Obras*, en una carta fechada a 2 de marzo de 1761, Mayans esclarece a Vicente Blasco que “Silvestre de Granada” es Gregorio Silvestre, y añade: “de cuyas obras tengo colección entera impresa en Granada por Sebastián de Mena, año 1599” (Mestre, 1987, p. 273).

Encontramos un temprano y especial interés por los textos de Silvestre en el *Cajón de Sastre* de Francisco Mariano Nipho (1781). Las alusiones al poeta lo describen como agudo y discreto y el interés en sus composiciones tiene que ver, según Nipho, con el hecho de que “hay sembradas un sinnúmero de sentencias agradables y [...] se expresa con la mayor

³² Este *Índice* puede consultarse en el ms. 536 de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, en los ff. 239-391.

propiedad y viveza el combate del hombre interior, con el hombre superficial³³”.

A partir de este momento, los ejemplares localizados de las *Obras* comienzan a incorporar marcas de Casas Reales, de eruditos y bibliófilos, como sucede con Mayans, aunque también sabemos que leen a Silvestre por esas fechas cardenales como Luis Belluga o también escritores, como evidencian las noticias sobre la familia Moratín. Adentrados ya en el siglo XIX, seguiremos encontrando ejemplares en nobles bibliotecas como la del Marqués de la Romana, el Conde de Azevedo o Ricardo Heredia. No obstante, proliferarán los estudiosos de nuestra literatura interesados en la figura de Silvestre, no solo por el deleite, sino también para su estudio. Es el caso del bibliotecario José Conde como también el de Johann G. Gruber, José do Canto, Agustín Durán, Böhl de Faber, Menéndez y Pelayo o, el político, Cánovas del Castillo.

La etapa decimonónica trae consigo un cambio en la percepción de la belleza y el nacimiento de la *Estética* entendida como disciplina y aplicada a la *Filosofía de lo bello*, que fomentaba el estudio del elemento puramente artístico y obligó a dar un nuevo rumbo al concepto de literatura.

Con la *Historia de la literatura* de Bouterwek (1804), claramente influenciada por las teorías filosóficas de Kant, comienza a dibujarse el concepto moderno de historiografía literaria. A pesar del reconocimiento que avala esta obra, considerada un hito en la evolución de los estudios de nuestra literatura, y a pesar también de saber que Nicolás Antonio figura entre las fuentes de Bouterwek, ni en el original alemán, ni en la traducción española elaborada por Ugalde Mollinedo en 1829 aparece referencia alguna a Gregorio Silvestre. Bien es verdad que Bouterwek ejemplifica sus argumentos ofreciendo al lector muestras prácticas del autor que está tratando, y ese es el gran avance de su historia literaria, enfocada más al análisis del elemento en cuestión, y que en nuestro particular conformaría los textos de Silvestre. Por este motivo cabe recordar que las tres ediciones de los poemas de Silvestre han sido consideradas ejemplares raros, y quizá la

³³ En el *Cajón de Sastre* de Nipho (1781, v. 3, f. 242) se recogen algunas composiciones de Silvestre como la que da comienzo con el verso *Por su culpa y mal gobierno* y el alegato que compuso el poeta “Contra la Fortuna”, recogido también en el poema VI de este trabajo. La lectura de la obra de Nipho sigue la edición de las *Obras* de 1599.

dificultad de adquirirlas para poder trabajar y estudiar la lírica del poeta fomentó que Bouterwek se centrara en aquellos autores cuya obra sí le era conocida y podía manejar.

En esta primera mitad del siglo XIX, es preciso y de justicia hacer mención de la obra de George Ticknor, *History of Spanish Literature*, iniciada en 1849 y traducida al español por don Pascual Gayangos y Henríque Vedia. A diferencia de lo que sucedió con la obra de Bouterwek, las notas de los traductores al original de Ticknor mejoran, en el caso de Silvestre, los datos bibliográficos ofrecidos por el hispanista de Boston. Duramente criticada por su especial visión de los periodos literarios y por su relajada voluntad crítica, la obra de Ticknor sí dedicó un espacio a Silvestre situándolo junto a los opositores de las nuevas modas italianas. A partir de este momento resultará frecuente encontrar a Silvestre junto a Castillejo, en epígrafes etiquetados con los términos oposición, tradición o antigüedad. Casualmente, y contradictoriamente también, Silvestre sí mostró interés por esas novedades importadas y ejemplo de ello es su *Fábula de Narciso*, que responde a un tema claramente renacentista y en la que el poeta se sirve del metro italiano por excelencia para la narración poética de su historia. Evidentemente, para constatar la evolución lírica del autor es imprescindible el estudio de sus textos, volviendo así, de nuevo, a la *estética* o *filosofía de lo bello*, que implica un análisis del elemento artístico que Ticknor no lleva a cabo en el caso de nuestro autor y que reafirma los reproches de aquellos que le restaron rigor crítico.

Hasta mediados del XIX, las dos historias de la literatura de referencia han sido elaboradas por autores extranjeros y debido a la carencia de una historiografía autóctona, en España, se manejan traducciones de estas obras. Por otro lado, la Ley Pidal (1845), que reforma el sistema educativo español, separa la materia de literatura española de la universal otorgando al Estado del dominio en instrucción pública favoreciendo la aparición de nuevos manuales, cursos e historias de la literatura editados por españoles y enfocados al estudio. Por otro lado, encontramos a personajes que se acercan a Silvestre, también, por entretenimiento. Tal es el caso de un militar erudito como Pedro Caro Sureda, III Marqués de la Romana (1761-1811) y destacado militar en las Guerras Napoleónicas. El catálogo de su biblioteca, publicado en 1865, describe una edición de las *Obras* de 1582 y otra de 1592. Como veremos en el epígrafe dedicado al estudio de la transmisión textual de las

Obras, es probable que estos ejemplares, adquiridos por la BNE en 1865, se correspondan con alguna de las firmas de la biblioteca, aunque no es posible todavía probar definitivamente la relación específica con el marqués.

Entre 1821 y 1825, Nicolás Böhl de Faber publicó su *Floresta de rimas antiguas castellanas*, dejando a un lado esa faceta didáctica, empleada antaño por Gregorio Mayans, y otorgando prioridad a la recuperación de los textos y al placer estético que le reportan los versos escogidos. El alemán incorpora numerosas composiciones del poeta en los volúmenes uno y dos de su antología, que según afirma extrae de la edición de 1599. A pesar de la modificación de algunos pasajes de los poemas en pro de su parecer estético, la labor que realiza el hispanista supone un gran avance en la recuperación de la materia poética de Gregorio Silvestre.

Siguiendo la línea trazada por Böhl de Faber, elabora su compilación manuscrita Agustín Durán, hoy custodiada en la biblioteca de la Real Academia³⁴. Durán incluyó en su recopilación, un índice alfabético de las composiciones recogidas en las *Obras* de Silvestre de la edición granadina de 1582 y reprodujo seis en su cancionero (1829, p. 244). No obstante, en contraposición a la información que detalla el manuscrito de la Academia, en la bibliografía de su antología el editor señala la edición última de 1599. En cualquier caso, todas las composiciones que ofrece están incluidas en las ediciones impresas y, a pesar de que la labor de Durán es importante en cuanto a la difusión de la poesía de Silvestre, no suponen ninguna ampliación de su corpus poético conocido hasta el momento.

Por otro lado, tras los pasos de la obra de Barbosa Machado, Innocencio Francisco da Silva prepara su *Diccionario Bibliográfico Portuguez*. Da Silva amplía el corpus bibliográfico de Silvestre ofrecido por Barbosa Machado, haciendo alusión a la publicación de los poemas *Cuestión y Cárcel de Amor*, incluidos en el *Cancionero de Romances*, publicado en Amberes en 1548. El editor, afirma: “Acerca de Gregorio Silvestre, e do seu merito como poeta dado principalmente a composição dos versos chamados pequenos, ou octosyllabos, vej. o que diz o P. Thomás José de Aquino, na advertencia preliminar da sua edição das *Obras* de Camões feita em 1783” (Silva, 1859, p. 166). En realidad, el comentario atribuido a Tomás de

³⁴ El manuscrito pertenece al legado de Agustín Durán y se encuentra en la RAE bajo la signatura DURAN-41.

Aquino es atribuido a Fernando Rodrigues Lobo en las ediciones de las *Rimas* de Camões (1595, 1616), aunque este hecho desvela que el editor siguió principalmente esta obra y la biblioteca de Barbosa Machado para recabar información acerca de nuestro poeta.

Durante esos años, en España, trabajos como la *Biblioteca de Autores Españoles* de Adolfo de Castro (1857, p. 39) favorecerán la recuperación de Silvestre como figura obligatoria del panorama lírico del XVI y, con ella, el resarcimiento de su obra. En lo relativo a nuestro poeta, Adolfo de Castro recoge, en poco más de medio folio, algunas referencias biográficas de Silvestre —extraídas del *Discurso* de Pedro de Cáceres—, y recoge cuatro fragmentos de varias composiciones de Silvestre, todas en verso octosílabo a excepción de un soneto.

El trabajo de Castro seguía las líneas generales trazadas por Don Justo de Sancha, que se sirvió de la edición lisboeta de 1592 de las *Obras* para ofrecer al lector de su *Biblioteca de Autores Españoles* (1855) 12 sonetos, 2 romances, 2 villancicos y 12 canciones con sus respectivas glosas. Como bien indica el subtítulo de la antología, las composiciones responden a un contenido cristiano, moral y divino y, según se reseña, entre las mencionadas encontramos la *Glosa del Pater Noster*, la del *Ave María* o la compuesta a las *Coplas* de Jorge Manrique. A mediados de siglo, y con tantos defensores como detractores, el Concordato de la Santa Sede (1851) devuelve las competencias en enseñanza al dominio eclesiástico. En consecuencia, muchas de las referencias bibliográficas recuperarán composiciones morales y devotas del poeta, a menudo acompañadas de cuatro pinceladas acerca de la vida de Gregorio Silvestre, que no descubren ninguna novedad vital del autor, más allá del *Discurso* del editor redactado para las *Obras*.

Aparece también, después de estos intentos reformadores, la *Historia crítica de la literatura española* de Amador de los Ríos (1865), considerada nuestra primera historia nacional. Descubrimos en ella que se alude a la figura de Silvestre a través de dos cauces: su tratamiento del mito de Macías en *Residencia de Amor* y sus glosas a las *Coplas* de Jorge Manrique. No hallamos en esta historia un espacio para una pequeña reseña biográfica de Silvestre y los datos bibliográficos salen a colación de la aparición de Macías en la *Residencia*, que Amador de los Ríos localiza en el folio 193 de las *Obras*. Aunque no aparece mención al año de la edición que maneja, por la ubicación de la cita parece que el cordobés tuvo a la vista la edición de 1582.

La tendencia historiográfica de la segunda mitad del XIX propone un método histórico-crítico que trata de explicar la influencia de cada época mediante el gusto general de los autores, procurando profundizar en el carácter filosófico y literario de cada momento. Y, en líneas generales, eso es lo que parece pretender Amador de los Ríos al buscar en Silvestre un ejemplo de la recepción de un mito medieval y de las coplas de Manrique a la memoria de su padre.

Manuel Gómez Moreno, con intención de ampliar la más que exprimida información del editor de Silvestre, rescata de los archivos granadinos algunas breves noticias del poeta y las recoge en su compendio *Breves noticias sobre las moradas de algunos hombres ilustres en las ciencias, en las letras y en las artes, que han vivido en Granada*. En esta obra, el autor recoge datos del archivo de la Iglesia Parroquial del Sagrario, a la que perteneció el poeta durante su estancia en Granada, y de ella extrajo las partidas de bautismo de los hijos de Silvestre. Por otro lado, en libro de cuentas de la Parroquia de Santa Ana de la misma ciudad, localizaba los cobros recibidos por, Luis, uno de los hijos de Silvestre, como tañedor de los órganos de dicha iglesia (Gómez Moreno, 1870, p. 16).

Durante el último cuarto de siglo, se convierte en práctica habitual la elaboración de manuales enfocados a la enseñanza. En este contexto debemos situar el *Curso histórico crítico de literatura española* de José Fernández Espino (1871) y la *Historia compendiada de la literatura española* de Salvador Arpa y López (1889). El primero, aun sin ser una historia de la literatura propiamente dicha, interesa porque subraya la evolución poética del autor, rompiendo la etiqueta tradicionalista que arrastraba Silvestre y reflejando claramente ese espíritu histórico y crítico del momento. Fernández Espino lo sitúa en la estela de poetas portugueses que escribieron en castellano y detalla cómo en un principio rehusó la reforma iniciada por Boscán y Garcilaso aunque después se adhirió a ella. También se hace referencia a las relaciones del poeta con otros autores granadinos de su tiempo, ofrece una pequeña reseña biográfica a pie de página y ejemplifica su explicación con algunas composiciones de las *Obras*. En contraposición, en la *Historia Compendiada*, Silvestre aparece casi de puntillas, como Jerónimo Silvestre —así figura eróneamente en algunos manuscritos colectivos— y pocos datos complementan la alabanza que hace el autor a sus glosas de Manrique y a dos de sus composiciones mitológicas: la *Residencia de Amor*

(tratando otra vez la transmisión del mito de Macías) y la *Fábula de Apolo y Dafne*.

Los catálogos de bibliotecas particulares y de librerías son sin duda puntos de encuentro con las *Obras* del poeta y toman el pulso al valor de las ediciones de Silvestre a lo largo de los años. En 1810, comienza a publicarse en Bruselas el *Manuel du Libraire et de l'amateur de livres* de Brunet; en 1824, el catálogo de la subasta de la “curiosa” biblioteca de José Antonio Conde y en 1863, verá la luz la *Biblioteca española de libros raros y curiosos* de Bartolomé José Gallardo.

El que fuera bibliotecario de la Real Biblioteca fue también el propietario de una importante colección subastada por sus herederos, para la que se redactó un índice supervisado por don Bartolomé J. Gallardo. En dicho inventario (Conde, 1824, lote 72) figura una edición de 1599 de las *Obras*, sin portada, que bien podría haber adquirido el mismo Gallardo, comprador de buena parte de los libros subastados, y ser el ejemplar R/11139, con frontis manuscrito, que actualmente se encuentra en la BNE. Lamentablemente ningún exlibris o nota nos aporta información suficiente como para confirmar esta conjetura. El dato que apoya la teoría de que Gallardo pujó en la subasta de la librería de Conde se encuentra en la duplicidad de ejemplares de 1599 que figuran en su *Ensayo* (1889, p. 619). Sin embargo, suponiendo que el viaje del libro hubiera tenido estación en las bibliotecas de Conde, Gallardo y finalmente Pascual Gayangos (cuya colección recordemos que adquirió la BNE en 1899), la ausencia de marcas de antiguos propietarios, excepto la de este último, impide que se pueda establecer con seguridad esta relación. Al margen de esta edición de 1599, se contaron en la librería de Gallardo otras dos ediciones de los poemas de Silvestre, la ya mencionada de 1599, y una de 1592.

Hacia la segunda mitad de siglo, saldrán a la luz otros tantos índices e inventarios, que señalan alguna edición de la poética de Silvestre. A caballo entre el afán coleccionista de las clases más pudientes y el interés literario de los investigadores por agrandar sus bibliotecas con material nuevo que analizar, se encuentran diferentes índices de librerías que dan noticia de ediciones y toman el pulso al valor de la mismas aportando, en algunos casos, el precio concreto estipulado para algunos ejemplares. Así, el clásico manual de Brunet (1839, p. 283) recoge, como buen *amateur* de los libros, las tres ediciones de la obra del poeta. Por otro lado, conocemos también, por el

boletín de la librería Granata (1878, p. 472), que Murillo vendía años más tarde un ejemplar encuadernado por Menard, valorado en 500 pesetas. Casi una centuria después, Palau Dulcet (1969, p. 263) recogerá el precio que pagaron, entre otros, Heredia (290 fr.) o Murillo (150 pts. en 1888; 300 pts. en 1942). Por otro lado, las *Obras* de Silvestre figuran también en diferentes registros de bibliotecas particulares elaborados a lo largo de todo el siglo. Destacan el inventario de la librería del Marqués de la Romana (1865); la descripción del fondo de Pedro Salvá y Mallén (1872), que después adquirirá Ricardo Heredia (1892); y ya a inicios del siglo XX, el listado de títulos pertenecientes al Conde de Acevedo (1922).

Pedro Salvá anotó en el catálogo de su biblioteca (1872, p. 333) dos ediciones que él mismo atesoraba: la de 1592 y la de 1599 señalando, además, que la primera edición de las *Obras* la había visto en la biblioteca de Nicolás Fernández de Moratín. La edición lisboeta deja su último rastro en este catálogo, sin embargo, el segundo de los ejemplares de Salvá es el que describimos con el resto de ediciones de 1599, localizado en la Hispanic Society of America. También al hilo de la noticia sobre Moratín, casi un siglo después, Palau Dulcet (1969, p. 263) también vuelve a hacer referencia a su ejemplar de 1582, basándose probablemente en el catálogo de Salvá. A lo largo del margen de estas menciones, no se han encontrado referencias directas que relacionen al dramaturgo y director de la BNE con ninguno de los ejemplares descritos.

En estos últimos años del siglo, aparece también el *Catálogo Razonado* de Domingo García Peres, que evidencia ser heredero de otros acercamientos a Silvestre. En concreto, García Peres recupera la información ofrecida por George Ticknor y Gómez Moreno y la acompaña con diferentes “Glosas a la Bella” que se recogen en las *Obras*. El editor no recoge solamente las de Silvestre, pues como sucede en las ediciones impresas, se trasladan aquí también las del Licenciado Ximénez y las de Barahona de Soto (García Peres, 1890, p. 518).

Con voluntad de completar las *Obras* y sacar a la luz nuevos textos del poeta, se comienzan a realizar diferentes indagaciones en cancioneros manuscritos. Encontramos un ejemplo de esta práctica en el catálogo de Alfred Morel-Fatio, que reúne los manuscritos españoles y portugueses localizados en la Biblioteca Nacional de París. Atendiendo a las noticias que nos ofrece Morel-Fatio (1892, p. 210), deberán ser considerados en la

transmisión manuscrita de los poemas de Silvestre, los manuscritos *Espagnol* 307 y *Esp.* 372, en los que figuran varios textos del autor, entre ellos un testimonio de su *Fábula de Apolo y Dafne* y varias glosas a la bella malmaridada. En esta línea, otro hispanista francés, saca a la luz tres sonetos de Silvestre, de los que se ha afirmado que uno es inédito y no aparece en las *Obras*. Foulché Delbosch (1908, p. 512) extrae 237 sonetos copiados íntegramente de algunos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, de los cuales interesan particularmente dos: el ms. 82 y el ms. 381, pues son los testimonios que incluyen las composiciones de nuestro poeta.

La obra de Fitzmaurice-Kelly (1898, con traducción al español en 1901) viene a inaugurar una centuria en la que eclosionan varias historias de la literatura. Refleja la influencia de la literatura española en Europa, y es que nuestra literatura interesa, y mucho. Tanto el original como la traducción, que prologa Menéndez y Pelayo recorriendo la evolución de las historias de la literatura, tienen en cuenta a Gregorio Silvestre e informan de su oficio como organista de la Catedral de Granada, así como también del importante papel que jugó Pedro de Cáceres, el editor de sus *Obras*, y el autor del *Discurso sobre la vida y costumbres* del poeta que redacta para el correcto entendimiento de su libro. Se reseña la conversión del poeta hacia el itálico modo y se hace referencia a él, una vez más, como receptor de una tradición, aludiendo a su tratamiento de las Coplas de Manrique.

Desde las declaraciones de Bermudo y las alusiones de los *Discursos Medicinales* de Juan Méndez Nieto no se encuentran muchos documentos que aludan a Gregorio Silvestre como músico u organista hasta bien entrado el siglo XX. En Portugal, localizamos una pequeña referencia en el diccionario de Ernesto Vieira (1900, p. 327) que, en 1945, no será tenida en cuenta por José Mazza en su compendio de músicos portugueses, que obvia en su totalidad a Gregorio Silvestre. En contraposición, en España, de manera muy parecida a lo que ocurre con la recuperación de su obra poética, se revitaliza el estudio del músico, especialmente mediante las investigaciones de José López Calo, que saldrán a la luz en los años sesenta.

Durante la primera mitad del siglo XX, los trabajos que abordan la figura o la obra de Silvestre, lo hacen desde diferentes perspectivas. En primer lugar nos encontramos con trabajos que dan continuidad a la labor historiográfica iniciada en la pasada centuria, que conviven junto trabajos monográficos sobre el autor, centrados bien en el estudio de la parte conocida

de su poesía, bien encaminados a la recuperación de inéditos albergados en cancioneros manuscritos.

Luis Martín Guzmán, en *Revue Hispanique*, publicaba veinte composiciones atribuidas a Silvestre y se proponía su análisis, confesando que “no es tarea fácil descubrir en Silvestre, ni en ningún otro poeta de su época y su manera castiza, características personales suficientemente distintas para identificar sus obras” (Guzmán, 1915, p. 441). Para su investigación, el crítico tomó como referencia trabajos anteriores como la *Floresta*, de Böhl de Faber; el *Cancionero*, de Agustín Durán; o el acopio de textos sagrados de Justo de Sancha. El autor trabajó, además, con los ejemplares que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid así como con las informaciones ofrecidas en las investigaciones de Foulché Delbosch y Alfred Morel-Fatio.

Ese mismo año, aparece la *Historia de la literatura española* de Julio Cejador y Frauca. Siguiendo la línea marcada por Bouterwek, Cejador centra la atención en el *Discurso* de Pedro de Cáceres, y logra dar un paso más en la acotación del número de ediciones de las *Obras* de Silvestre, ya señaladas por los traductores de Ticknor años atrás, pero desatendidas todavía a comienzos del siglo XX. Cercana al estilo de Cejador es la historia elaborada por Juan Hurtado y Ángel González (1925) en la que destacan la evolución estilística del poeta, a pesar de incluirlo en la escuela tradicionalista.

A lo largo de los años treinta del siglo pasado, el extremeño Antonio Rodríguez Moñino, consciente de todo el trabajo que debería llevarse a cabo para completar la antología poética que suponían las *Obras*, se propuso rescatar algunos textos para su artículo en *Cruz y Raya* (1935, p. 77) y ofrecer una útil localización de los ejemplares de las *Obras*, que podían ser consultados en la Biblioteca Nacional de Madrid. Además, el autor hacía referencia a algunos estudios publicados con anterioridad, con la finalidad de ayudar al lector interesado en la persona y escritos de Silvestre. Un año más tarde, publicó otro trabajo (1936, p. 163) centrado en las poesías de Silvestre no incluidas en las *Obras* y en algunas composiciones que le habían sido atribuidas. Siguiendo la estela marcada por Martín Guzmán (1915), Moñino investigaba los manuscritos de la Biblioteca Nacional de París para cotejarlos con los consultados en la Nacional de Madrid.

En 1937, la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat ofreció una temporalización de los periodos literarios que todavía hoy puede

considerarse vigente. Caracterizada por su idealismo lingüístico y por visión pluridisciplinar, esta obra nos ofrece una visión detallada de Gregorio Silvestre y su poética. Es necesario recordar en este punto, que Valbuena Prat juega con una ventaja de la que no disponían sus predecesores: Marín Ocete está preparando, en Granada, el primer estudio monográfico sobre Gregorio Silvestre.

Con la publicación, en 1939, de las investigaciones llevadas a cabo por Marín Ocete, se reconstruyeron algunos espacios en blanco relativos a la biografía del poeta. En su estudio, no faltan las informaciones ofrecidas por Gómez Moreno (1870), revisadas y ampliadas por el rector granadino con informaciones extraídas de varios archivos de la ciudad. Además, la historia de la vida del poeta se adorna y complementa con datos históricos que reflejan perfectamente el itinerario de Silvestre por Badajoz, Montilla o Granada y la situación política que se respiraba en la sociedad a finales del XVI.

En su propósito de editar y estudiar la poesía de Silvestre, Marín Ocete afirmó que se había servido de las tres ediciones de las *Obras* —aunque parece, como hemos adelantado, que solo manejó, o dio prioridad, la edición Lisboa de 1592— junto a cuatro manuscritos del fondo español de la Biblioteca Nacional de París: el ms. 314, el ms. 371, el ms. 307 y el ms. 372. El primero había sido revisado por Rodríguez Moñino en 1936, y los dos últimos fueron descritos por Morel-Fatio, en 1892. En ese sentido, a pesar de que la fijación de los textos debería ser revisada, actualizada con el cotejo de nuevos manuscritos y llevada a cabo mediante métodos estemáticos de filiación de testimonios, cabe subrayar la significación de este trabajo respecto al estudio de las composiciones, la métrica y el estilo del poeta, especialmente en el estudio de la obra de Silvestre, pero también en cuanto al cambio de enfoque y metodología en el acercamiento a la poesía áurea.

Poco después de la publicación del trabajo de Antonio Marín Ocete, la editorial Yunque sacaba a la luz, en 1940, una breve colección de textos de Silvestre. Un escueto prólogo sobre la vida de Silvestre, redactado por Juan del Rosal, y claramente inspirado en el *Discurso* de Pedro de Cáceres, inaugura la pequeña antología, que recoge 16 composiciones del poeta. Glosas, sátiras, sonetos y canciones, un poema mitológicos, una elegía y algún que otro poema para la reflexión moral sirven de botón de muestra de lo que puede el lector encontrar en las *Obras*.

Pasarán veinticinco años hasta que Antonio Pérez Gómez (1963) publique una serie de dedicada a los poetas que glosaron a Jorge Manrique. Se trata de un trabajo mucho más especializado que el de Marín Ocete centrado solamente en un tipo de composición —las glosas—, y para el que Pérez Gómez reserva un espacio a Silvestre en el sexto volumen. El editor de Cieza afirma que la glosa de Silvestre es la más bella de todas las que se han hecho, reafirmando una opinión defendida antaño por Marcelino Menéndez Pelayo (1907, p. 419):

La glosa de Gregorio Silvestre, que tengo por superior a todas en brío y arranque poético, está en todas las ediciones de sus *Obras*, desde la primera de Granada de 1582. Pero así ésta como la segunda de Montemayor han de formar parte de la selección que hagamos de los versos de estos poetas, y entonces habremos de insistir en mostrar su valor propio, que es independiente del texto que comentan, aunque de él reciban la inspiración primera.

Menéndez Pelayo también había hecho referencia a Gregorio Silvestre en la lección 52 de su programa de literatura española, en la que trataba a los “Contradictores de la escuela de Garcilaso” e incluía las sátiras de Cristóbal de Castillejo (*Sermón de amores*, *Diálogos de las condiciones de las mujeres*, *Diálogos de la vida de la Corte*) y las de Bartolomé de Torres Naharro. En la misma lección, subrayaba también la rendición de Gregorio Silvestre y Villegas a la imitación toscana, que el erudito consideraba el triunfo definitivo de la escuela de Garcilaso, aun reconociendo que “las trovas de Castillejo y de Gregorio Silvestre contra los petrarquistas son una humorada sin alcance, que de ningún modo puede tenerse por guerra literaria” (Menéndez Pelayo, 1890-1901, p. 253)

De entre todos los poetas que glosaron las coplas de Manrique, Antonio Pérez Gómez seleccionó las composiciones de Alonso de Cervantes, Rodrigo Valdepeñas, Diego de Barahona, Francisco de Guzmán o Jorge de Montemayor. Al margen del interés relativo al estudio de las glosas, el trabajo de Pérez Gómez aporta interesantes referencias bibliográficas, útiles para el estudio de la transmisión textual impresa y la localización de ejemplares.

Mientras en Cieza, Antonio Pérez Gómez preparaba su edición de las glosas, José López Calo se ocupaba de ordenar la documentación relativa a las actividades musicales de la catedral de Granada. Del mismo modo en que

Marín Ocete, años atrás, ordenaba la información biográfica de Silvestre y proponía un estudio de su obra desde un punto de vista literario, ahora López Calo se servía de los estudios del granadino para ofrecer información acerca de una faceta más privada del poeta, dibujada gracias a los datos recogidos durante la catalogación del Archivo musical de la catedral de Granada.

Fruto de esa ordenación, el musicólogo publicó una obra en dos volúmenes en la que encontramos numerosas referencias al organista y poeta, además de interesantes explicaciones relacionadas con el funcionamiento de la catedral durante los años en que Silvestre desempeñó su oficio. López Calo (1963, p. 199) afirmaba que tras la marcha de Pedro Villada, el organista predecesor, “quedó vacante el puesto de organista, y el que lo ocupó fue el más grande de todos los organistas y, probablemente, de toda la historia de nuestra catedral, el celebrado Gregorio Silvestre”.

Se describe a nuestro autor como un personaje de muy digna reputación que “prácticamente era el centro del exuberante mundo literario granadino de su época” (López Calo, 1963, p. 202) y se subrayan las repetidas faltas de asistencia del organista, constantemente perdonadas por el Cabildo, hecho que López Calo califica de hecho insólito, pues no sucede con ningún otro músico en toda la historia de la catedral. Sin embargo, como se ha mencionado a lo largo del trabajo, son pocos los datos biográficos que tenemos de Gregorio Silvestre, en su mayoría extraídos de dos fuentes: los archivos de Granada y el *Discurso* de Pedro de Cáceres. Por lo tanto, esta indagación en la música de órgano nos desvela informaciones relativas a algunos miembros de la familia del músico. Como reseñamos al reconstruir la biografía del organista, un acta capitular del Cabildo de Granada recoge que, en 1544, para suplir una de sus faltas, Gregorio Silvestre pidió a un hermano suyo y a Juan Doiz, organista de Málaga, que lo sustituyeran durante su ausencia. Este hermano suyo, cuyo nombre no se menciona en el acta capitular, ni tampoco aporta López Calo, aparece en un reciente trabajo que estudia la música en la catedral de México y a el referiremos más adelante.

El punto de inflexión en la historiografía literaria del siglo XX viene motivado por el cambio de enfoque metodológico a la hora de construir la historia literaria nacional, en la línea del itinerario marcado en 1968 por Antonio Rodríguez Moñino, en su discurso de ingreso en la Real Academia, cuando señaló la problemática a la que se enfrentaba la crítica literaria

especializada en la poesía áurea, y proponía una hoja de ruta que, como veremos más adelante, fue bastante tenida en cuenta:

Cuatro son los caminos por los cuales llegan al estudioso los materiales que necesita: los volúmenes impresos con obra individual, los textos manuscritos, los pliegos poéticos y las antologías o cancioneros colectivos. Ninguno de ellos, por sí solo, presentará el panorama completo: será necesario aunar los cuatro para tener a la vista los elementos indispensables. Y contar, además, con el hueco de lo perdido, de lo que el abandono y la incuria han ido destruyendo poco a poco. (Rodríguez Moñino, 1968, p. 17).

Si bien es verdad que todavía encontramos compendios elaborados de la mano de un solo autor, como sucede con la *Historia General de la literatura* de José Manuel Blecua (1953), con la *Historia de la literatura española* de Ángel del Río (1963) e incluso con la de Juan Luis Alborg (1972), en los que Silvestre no excede el espacio que ocupa una nota al pie de página, también resulta evidente que la manera de trabajar nuestra historia literaria sufre una evolución a lo largo de todo el siglo.

En el año 1968, Guillermo Díaz-Plaja dirige la *Historia General de las literaturas hispánicas*, prologada por Marcelino Menéndez Pelayo y construida mediante la articulación de trabajos de distintos eruditos en materia literaria. En el capítulo que alude a Silvestre, preparado por José María de Cossío, encontramos precisos datos biográficos para los que, una vez más, el trabajo de Marín Ocete ha resultado sumamente útil. Además, en lo que a las *Obras* de Silvestre se refiere, Cossío detalla sobradamente cada una de sus partes, y en cuanto al contenido, alaba sus glosas —tanto religiosas, como profanas— y se cuestiona qué pudo llevar a Silvestre a cultivar los metros italianos, dejando al aire la hipótesis de si pudo ser el contacto que mantuvo el poeta con Diego Hurtado de Mendoza.

Cossío señaló también el segundo libro de las obras del poeta, a modo de ejemplo de la evolución estilística del autor, pues en él se observa cómo recurriendo todavía al metro octosílabo Silvestre se anima a tratar un tema puramente renacentista en forma de fábula mitológica, en contraposición por ejemplo, a los poemas *Residencia* y *Vista de Amor* donde el autor pone de manifiesto su gusto por los temas típicos de cancionero a pesar de las alusiones mitológicas que se filtran entre los versos. Una vez más, la historia

literaria se nutre de un trabajo específico, en este caso de *Fábulas mitológicas en España* (1952), todavía hoy una obra de referencia para el estudio de la recepción de los mitos clásicos.

A partir de la *Historia de la literatura española* (1972) de Juan Luis Alborg se pone de manifiesto la dificultad que entraña la elaboración de una historia de la literatura escrita por una sola mano. A partir de este momento, el último cuarto de siglo se caracterizará, en gran medida, por trabajos colectivos que demuestran que la especialización genera avances. En esa línea encontramos, en los últimos años del siglo XX, acopios historiográficos como la *Historia de la literatura española* de R. O. Jones (1978), la *Historia social* coordinada por Carlos Aguinaga (1979), la *Historia y crítica* dirigida por Francisco Rico (1984), o asimismo las *Historia de la literatura española* preparada por Cátedra (1990).

Nos detendremos, por la información que aportan, en dos de ellas. En primer lugar, el estudio coordinado por Francisco Rico, aúna las investigaciones de Francisco López Estrada, Rafael Lapesa y los hermanos José Manuel y Alberto Blecua, con el propósito de reconstruir el panorama literario del siglo XVI. Un minucioso análisis de la lírica renacentista nos introduce el contexto en el que Silvestre desarrolló su poética. Por primera vez, desde hace muchos años, salen a la luz composiciones recuperadas de manuscritos, aunque ahora se subraya también la importancia que estas versiones tienen para la fijación del corpus poético de los autores. Por otro lado, en el proyecto de Cátedra observamos que participan algunos de los autores que formaron parte de la *Historia* anterior, y que la edición funciona de manera similar, es decir, como compendio de estudios en los que se aborda a los autores desde una perspectiva social —en sintonía con las teorías de la recepción de Jauss—, teniendo en cuenta la época en la que desarrollaron su poesía y las relaciones que establecieron con otros autores de su generación, marcando una tendencia que se extenderá a proyectos historiográficos posteriores como el llevado a cabo por Jean Canavaggio (1995).

Con afán de poner la poesía de Gregorio Silvestre en contexto y ampliar el panorama lírico del siglo XVI, Alberto Blecua publica “Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI” (1967) y quizá motivado por el epigrama traducido de Merlin Cocayo que aparece en las *Obras* de Silvestre, Blecua estudia la tradición del *Baldus* en otro artículo publicado en 1972, y titulado “Libros de caballerías, latín

macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del *Baldus*" (Sevilla, 1542)".

Un año después, Blecua defendía su tesis doctoral. Su investigación, seguía la línea de sus anteriores publicaciones y se dividía en tres partes. Repasaba, en primer lugar, la vida del poeta y sus relaciones familiares y literarias. A continuación, recogía las diferentes fuentes en las que se basó para el acercamiento a su obra, es decir, las tres ediciones impresas de las *Obras*, el manuscrito 372 de la Biblioteca Nacional de París, y el ms. 3806 de la Biblioteca Nacional de Madrid, titulado *Cancionero de Cosas de Amor*. Blecua aportó, además, un buen número de testimonios en los que pueden leerse poemas de Silvestre, útiles para un futuro cotejo de los mismos con los testimonios impresos de las *Obras*. A continuación, la tesis analizaba detalladamente la lírica del organista: de la poesía amorosa a los poemas de devoción y moralidad, sin olvidar las fábulas, las alegorías, ni las sátiras. El trabajo teórico culminaba con un estudio estilístico de la poética de Silvestre y daba paso a la tercera y última parte de esa tesis, que ofrecía por primera vez, una edición propiamente crítica del texto, en la que se indicaban los poemas no publicados en las *Obras*, los poemas atribuibles localizados en los manuscritos consultados, y las composiciones de atribución dudosa. Los textos se presentaron anotados y complementados con un índice de primeros versos que facilitaba su localización.

En 1979, Blecua participó en un coloquio interdisciplinar en Roma y en su comunicación, ahondaba en la repercusión de la poesía italiana y sus ecos en la lírica de Silvestre, así como también en el modo en qué el autor procuró adaptar las nuevas formas a su ideal poético. Un lustro después, también enmarcado dentro del estudio del panorama lírico del XVI, se publicó la investigación de Antonio Prieto (1984), que llegaba a Silvestre siguiendo los pasos de Cristóbal de Castillejo. Prieto defendía la más que probable influencia del poeta de Ciudad Rodrigo en la obra de Silvestre — especialmente en cuanto al tono jocoso e irónico— y señalaba también la importancia de la literatura anterior al poeta dentro del conjunto de influencias que trascienden en sus versos, especialmente en alusión a los poemas extensos titulados *Residencia* y *Visita de Amor*.

Asimilado el afán coleccionista de importantes bibliófilos como Lázaro Galdiano, el Marqués de Jerez de los Caballeros o Mr. Archer Huntington, el siglo XX es contexto también para un lector crítico de Silvestre y a lo largo

del mismo, Pérez Gómez, Peeters-Fontainas, Marín Ocete, Rodríguez Moñino y Alberto Blecua dan muestra con sus estudios de un cambio de proceder mucho más enfocado a la edición de los textos que a la descripción de los mismos. Silvestre aparece indexado en las historias de la literatura desde los albores del siglo XVII, desaparece en las historiografías literarias del XVIII y no resurge hasta que Ticknor lo recupera ya a principios del XIX. A partir de ese momento, serán constantes las alusiones al poeta desde el punto de vista de la recepción, por un lado del mito de Macías y por otro, de las coplas de Jorge Manrique. No obstante, la trayectoria poética de Silvestre, encasillado por la crítica en la tradición poética castellana, no será analizada con detenimiento hasta el siglo XX, momento en el que, como se ha expuesto, se dilatan los límites de una historiografía literaria, caracterizada por el esfuerzo colectivo y los estudios específicos y que, en el caso de Silvestre, goza al fin de monografías sobre el poeta que permiten unas alusiones a su obra mucho más detalladas y exactas. La historia de nuestra literatura sigue considerando imprescindibles a Boscán y Garcilaso, sin embargo, es consciente también de que solamente con la ampliación de los márgenes de estudio el panorama lírico del XVI logrará ser reproducido con fidelidad³⁵.

La transición hacia el siglo XXI se caracterizó, a grandes rasgos, por la aparición de una herramienta que modificó, pero sobre todo facilitó, el acceso a la información. La revolución digital ha ofrecido nuevas fuentes de información y ha agilizado el tránsito de datos, aunque pone en valor, a su vez, la labor ingente de las investigaciones anteriores a la globalización de internet. En Granada, Contreras Morales (2001) parece tomar el testigo de los trabajos iniciados, años atrás, por Marín Ocete y Alberto Blecua para repasar la biografía de Silvestre y ofrecer un catálogo de manuscritos e impresos en los que figura alguna composición del poeta. A pesar de que muchos de los

³⁵ En este recorrido por el tratamiento de la figura y obra de Gregorio Silvestre se han tenido en cuenta las alusiones al poeta recogidas en obras de diferentes géneros y doctrinas. En ese sentido, se han consultado obras literarias, así como también antologías y catálogos de bibliotecas tanto públicas, como privadas. No obstante, esta recensión de alusiones al poeta, especialmente durante el siglo XX, ha antepuesto el acercamiento a los trabajos monográficos sobre nuestro autor como los de Antonio Marín Ocete (1939) o Alberto Blecua (1973), dejando pendiente de análisis la presencia del autor en las antologías de la poesía áurea elaboradas durante este siglo, siendo referentes la preparada por J. M. Blecua (1970) y la llevada a cabo por J. F. Ruiz Casanova (1998).

manuscritos ya habían sido reseñados por Marín Ocete y Alberto Blecua, la disposición del trabajo de Contreras Morales resulta clara y práctica para una rápida localización de los testimonios, a los que además añade los primeros versos de las composiciones.

La crítica no acaba de delimitar en la poesía de Silvestre hasta dónde llega su carácter castizo, o cuánto hay en el poeta de rechazo a las prácticas italianas. En esa línea, Álvaro Alonso aborda su estudio temático de la poesía amorosa, que da a su vez valor a la poesía religiosa invitando a un estudio más amplio que indaga en las fuentes italianas de algunas composiciones de asunto mitológico. Mediante el análisis del soneto, que da comienzo con “Habiendo sido ya más combatida”, Alonso destacó, por ejemplo, la influencia del tópico petrarquista del “beso de almas” (Alonso, 2002, p. 145). A colación del soneto, y en concordancia con los avances publicados por Antonio Prieto, el autor destaca también esa complicidad entre líneas que puede establecerse entre algunos textos del Silvano granadino y otros de Cristóbal de Castillejo, aspecto que se tratará con más detenimiento, como ya hemos indicado, en el capítulo relativo al estudio de la composición titulada *Residencia de Amor*.

En la línea de estudio de la transmisión textual, aparece otro artículo de Alberto Blecua, en el que se analiza de manera específica la transmisión del soneto “Perdido ando, señora, entre la gente” (Blecua, 2006, pp. 57). Cabe señalar, que estos detallados análisis acerca de la lírica del organista, de significativo valor para la recuperación de sus poesías, han sido posibles, en parte, gracias a los resultados de otras investigaciones enfocadas a la labor de edición y difusión de diferentes manuscritos. A través de las ediciones llevadas a cabo, entre otros, por José Labrador, Ralph DiFranco y Margit Frenk, y gracias a la sistematización y ordenación en BIPA³⁶ de un buen número de composiciones, es posible seguir el rastro de numerosas composiciones, incluidas las de nuestro poeta. El generoso inventario de

³⁶ Elaborada por Ralph DiFranco (University of Denver) y José J. Labrador Herraiz (Cleveland State University), la *Bibliografía de la Poesía Áurea* es una base de datos digital que alberga textos poéticos españoles de los siglos XVI y XVII, recogidos en fuentes manuscritas e impresas. La versión actual, parcial e incompleta según los investigadores, funciona actualmente a modo de prueba y ofrece datos útiles acerca de obras de poetas conocidos, composiciones anónimas, versos incrustados en otras obras poéticas (y en prosa), así como también datos referentes a poesía musicada.

testimonios, aparecerá en un capítulo dedicado al poeta en el *Diccionario filológico* dirigido por Pablo Jauralde (Becua y Castillo, 2011, p. 878), en el que quedan recogidos los testimonios manuscritos que incluyen versos de Silvestre, el *incipit* de cada composición y una cuidadosa descripción de las ediciones de las *Obras*.

Tras varias décadas de sequía historiográfica, sale a la luz una nueva *Historia de la literatura* (2010) orquestada por José Carlos Mainer. La configuración del canon se lleva a cabo desde nuevas perspectivas metodológicas que tienen en cuenta las carencias evidenciadas por Rodríguez Moñino en su discurso de ingreso en la Real Academia.

En ese sentido, la historia de la literatura se construye conforme a los modelos historiográficos de los años '90, aunque en este caso, Gregorio Silvestre no aparece mencionado en el volumen reservado al siglo XVI. Sí aparecerá, sin embargo, en la *Historia mínima de la literatura* que Mainer publicaba en 2011, y en la que señalaba que había de tener en consideración a autores como Juan del Encina, Cristóbal de Castillejo o Gregorio Silvestre, cuya poesía presenta claras influencias petrarquistas, y en la que las referencias mitológicas se toman principalmente de fuentes ovidianas.

Las nuevas obras historiográficas no se centran en recopilar datos biográficos y recoger datos de publicación de las obras de diferentes autores para su ordenación cronológica. Superado este criterio, las nuevas historias de la literatura procuran situar a los escritores, en sintonía con sus contextos, para reconstruir el panorama literario en el que desarrollaron sus composiciones. En las nuevas informaciones de Mainer, resuenan los avances de las investigaciones de Blecuá, Prieto y Alonso, por lo tanto, los acercamientos monográficos a Silvestre, han contribuido, en ese particular, a mirar con otros ojos la lírica de este organista, que tantos años ha sido considerada castiza, e incluso tachada de reaccionaria y contraria a los nuevos modelos imperantes.

Otro dato interesante acerca de los quehaceres musicales de Silvestre fue tenido en cuenta por López Calo (1993), cuando subrayó la participación de algunos compañeros de la catedral en las celebraciones familiares de Silvestre, hecho que matizaba la presencia del ámbito laboral del organista en su contexto más familiar. En contraposición, los nombres de diferentes miembros de la escuela poética granadina, no aparecían vinculados a

efemérides familiares del organista tales como los bautizos de sus hijos. Estas relaciones que Pedro de Cáceres narraba en su “Discurso” se han reproducido y mantenido siguiendo principalmente las palabras del editor y también mediante las diferentes referencias y alusiones recogidas en las *Obras*.

En el catálogo elaborado por el musicólogo quedaron recogidas todas las composiciones conservadas y custodiadas en la Catedral de Granada. Por desgracia, todavía no se han encontrado partituras ni documentos musicales de Gregorio Silvestre, y la pérdida de su *Arte en Cifra* ha sido lamentada en numerosas ocasiones. La única referencia a Silvestre del catálogo es en relación con un *Credo con violines y bajo*, que en el manuscrito figura atribuida a “Mesa” y que López Calo atribuye a Silvestre.

A lo largo de todo el siglo XX, Ángel Martín Pompey (1902-2001), otro gran compositor y crítico musical, realizó algunos arreglos para dos letritas de Silvestre. Nuevas líneas de investigación, centradas en la preparación del catálogo de obras de este compositor madrileño, hoy conocemos que Pompey musicó la letrilla de Silvestre, *Niños llenos de alegría*, con una extensión de 4 páginas y dedicada a la Virgen (Lope Nieto, 2004, p. 162). Se trata de música para coro y solo de niños, con letra de nuestro poeta y música compuesta en 1924.

En cuanto a nuevas informaciones relativas al ambiente musical que rodeaba a Silvestre, José Antonio Guzmán Bravo (2015, p. 50) recoge algunos datos de Manuel Rodríguez de Mesa, organista de la Catedral de México entre 1567 y 1594 y de quien se sabe que pasó una temporada en Granada, ayudando a su hermano Gregorio. En esa línea, otros trabajos modernos mencionan a Silvestre como importante músico del XVI y centran sus investigaciones en las relaciones musicales que exportamos desde la península hacia el Nuevo Mundo. En esas líneas trabajan Ruiz Jiménez (2002) y Omar Morales Abril (2015). El primero recogerá abundantes datos sobre la catedral de Granada, así como anécdotas relativas a la construcción del órgano que supervisó Silvestre. Por otro lado, Omar Morales, más centrado en la presencia de músicos portugueses en la Nueva España, mencionará la figura de Manuel Rodríguez de Mesa como organista de la catedral de México, aunque no lo relaciona con el organista de Granada, como sí encontrábamos, por ejemplo, en los *Discursos medicinales* de Juan Méndez Nieto (1616), médico portugués que ejerció en Santo Domingo y

Cartagena de Indias. El médico, presentaba al Bachiller Antojos, hermano también de Manuel y Gregorio Silvestre. La fusión de horizontes entre las informaciones relativas al organista de México permiten llenar los espacios en blanco que encontramos en la biografía de Silvestre y puede aportar nuevos caminos y líneas de investigación futuras.

En sintonía con la composición elaborada por Martín Pompey un tiempo atrás, se publica *Surco* (2014), un poemario de Nestor Mazza, pseudónimo utilizado por un poeta nacido en Talavera de la Reina, 1975. La obra se compone de cuatro libros (*Surco*, *Limo*, *Sonetos a una luz rubia e Interior*) y dos poemas largos titulados *Brown Sugar* y *Balada sobre unos versos de Gregorio Silvestre*. Podría decirse, en conclusión, que el famoso glosador, terminó siendo, al fin, glosado.

Embarcados de lleno en pleno siglo XXI, y con la edición moderna de los textos de Silvestre todavía pendiente, se presenta este itinerario que tiene como hilo conductor la recepción multidisciplinar representada por todos los trabajos citados. La finalidad es aportar un corpus bibliográfico práctico y de interés, que reúna y actualice las referencias relacionadas con Gregorio Silvestre, y ayude a elaborar un estado de la cuestión que justifique este nuevo acercamiento a la obra del poeta, desde el estudio específico de su poesía mitológica.

4. ENTRE GRANADA Y LISBOA: LA TRANSMISIÓN TEXTUAL DE LAS *OBRAS*

Las tres ediciones de las *Obras* del famoso poeta Gregorio Silvestre

La mayor parte de la producción poética de Gregorio Silvestre fue recopilada por Pedro de Cáceres Espinosa para la publicación de la primera edición de las *Obras* en 1582. En ese sentido, la circulación por vía impresa de las composiciones del poeta, en su mayoría, queda reflejada en esa primera edición, llevada a cabo doce años después de la muerte del autor y músico, y en otras dos más (1592, 1599), todas ellas confeccionadas a lo largo de los últimos veinte años del siglo XVI. La indagación en este aspecto acerca de la transmisión de su poética, poco tenido en cuenta en los trabajos realizados hasta el momento, permitiría dar autoridad a algunas de estas tres ediciones preparadas por personas cercanas al poeta y, en base a ello, arrojar algo de luz al proceso de fijación del texto.

Como afirma Trevor J. Dadson (2011, p. 17), generalmente se “centra la atención en el manuscrito olvidando el papel de la imprenta en la difusión de la poesía”, señalando que obviar este fenómeno equivaldría a distorsionar la realidad de la época. Siguiendo la teoría de Dadson, consideramos oportuno el estudio de las tres ediciones de las *Obras* de Gregorio Silvestre, pues todavía suponen el mayor acopio poético de la producción del autor y pueden ayudar, en gran medida, a los testimonios manuscritos en la futura delimitación del corpus poético.

La primera edición de las *Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre* vio la luz en Granada, en el año 1582, doce años después de la muerte del poeta gracias —como queda dicho— al trabajo de su amigo Pedro de Cáceres, el encargado de llevar a cabo el proceso de recopilación, selección y edición de los poemas. Aunque se desconoce la fecha de inicio del proyecto, esta hubo de ser próxima a la muerte del autor pues se baraja la idea de que la publicación de los versos de Silvestre no tendría otra finalidad que la de ayudar a la numerosa familia que dejaba en Granada el difunto músico y poeta. Desconocemos, por lo tanto, cuánto tiempo le ocupó al editor la reunión y la preparación de los textos así como las fuentes que le ayudaron a completar el primero de los tres volúmenes oficiales de la poesía del Silvano granadino, hasta entonces divulgada mediante cancioneros manuscritos. Tampoco sabemos con certeza si Pedro de Cáceres participó en todas las ediciones, probablemente colaboró solamente en un par de ellas, o acaso solo en la príncipe.

Al margen del nivel de implicación del editor en las *Obras*, aspecto al que nos referiremos en el epígrafe dedicado a los participantes de cada una de las ediciones, bien es verdad que era una práctica común en la época la publicación a título póstumo de los trabajos de un autor. En ese aspecto, las *Obras* de Silvestre siguen la tendencia y responden, además, en cuanto a contenido y disposición, a las corrientes formales del momento. Sin embargo, la reedición de un mismo volumen resultaba mucho menos frecuente y acaso por este motivo, pero especialmente por el reducido número de ejemplares que se conservan, afirmaba Pedro Salvá (1872, p. 333), en su catálogo que las impresiones de las *Obras* de Silvestre son muy raras. En el caso particular de este autor, los poemas publicados en Granada en 1582 se reeditan en Lisboa diez años más tarde y en Granada, otra vez, en 1599³⁷. La participación de Pedro de Cáceres está clara, como hemos indicado, en la edición príncipe,

³⁷ Geroge Ticknor (1864, p. 467) señaló que fueron cuatro las ediciones llevadas a cabo en Granada, en 1582, 1588, 1592 y 1599 a las que añadió otra Lisboa de 1592. Sin embargo, sus traductores, Pascual de Gayangos y Enrique Vedia (1851, p. 61) corrigen y acotan el número de ediciones tal y como hoy las conocemos. No han aparecido ejemplares que confirmen la existencia de las hipotéticas ediciones granadinas de 1588 y 1592 a las que alude Ticknor y se desconoce la procedencia de esa información. Cito la tercera edición de este volumen, en teoría *corregido y aumentado* aunque siga omitiendo las adiciones y notas críticas publicadas trece años antes por los traductores al español de su *Historia de la literatura*.

para la cual elabora un discurso sobre la vida de su amigo y un epitafio a la muerte del poeta. El *Discurso sobre la vida y costumbres de Gregorio Silvestre* aparecerá en las tres ediciones de las *Obras* y resulta indispensable, todavía hoy, tanto para la elaboración de la biografía del poeta como por ser un valioso testimonio acerca de sus amistades literarias y algunas de sus composiciones, hoy desaparecidas. En el volumen de 1599, el epitafio es substituido por una elegía no publicada en ninguna de las anteriores ediciones. Sorprende que desaparezca también su nombre de la portada, en la que hasta entonces se podía leer que las *Obras* del famoso poeta habían sido “recopiladas por diligencia de sus herederos y de Pedro de Cáceres y Espinosa”. En la portada de la última edición, que transcribimos y describimos en este estudio, puede leerse que para la ocasión las composiciones fueron “recopiladas por sus herederos y corregidas conforme a sus más verdaderos originales”. En contraposición, la edición lisboeta, a medio camino entre las dos granadinas, reproduce fielmente la edición de 1582. A pesar de ligeras variantes, poco significativas a nivel textual, parece que en 1592 tuvieron la edición príncipe a la vista, aunque la implicación directa de Pedro de Cáceres no parece probable. Como sucede a veces con los testimonios manuscritos, esta edición podría considerarse un código descriptivo de la anterior y, por tanto, no la incluiremos como testimonio relevante en el cotejo.

La cuestión fundamental llegados a este punto es confirmar a cuál de las dos ediciones granadinas vamos a dar prioridad y para ello debemos buscar opciones que garanticen y respalden nuestra elección del *codex optimus* impreso. Es bien conocida la rareza de estas ediciones y han sido muchos los que han afirmado que las ediciones de 1592 y 1599 derivan de la primera, con algunas variantes en los preliminares y en el orden de los textos. Nuestra hipótesis apoya esta idea, aunque hemos observado, tras una primera confrontación de los ejemplares, que en 1599 no se trataba simplemente de imprimir una vez más las *Obras*, pues se modificaron las composiciones laudatorias y nuncupatorias, se corrigieron algunos pasajes de los poemas de Silvestre y salieron a la luz algunos textos no publicados en las ediciones anteriores. Estas modificaciones obligan a cuestionarse quién tenía esos textos inéditos y si esas alteraciones mantienen alguna relación con la actualización del contenido de la portada, referente a Pedro de Cáceres, al que antes hemos aludido.

Los ejemplares impresos de las *Obras* han sido los transmisores de la mayor parte de la poesía de Silvestre y han permitido localizar y atribuir autoría a muchos de sus poemas que circulaban por manuscritos de manera anónima. Cabe decir, además, que el estudio de estas ediciones impresas desvela la implicación en ellas de un buen número de poetas y personajes ilustres del ambiente granadino de finales del siglo XVI. Evidencia asimismo la posición que ocupaba Gregorio Silvestre en ese círculo en el que, treinta años después de su muerte, se seguían imprimiendo sus poesías.

Las huellas del editor y de la familia del poeta en los preliminares

El discurso que elabora Pedro de Cáceres para la primera edición granadina de los poemas de su amigo Silvestre relata los aspectos más importantes de la vida del poeta y se incluirá en todas las ediciones posteriores de las *Obras*. Encontramos en el texto datos biográficos indispensables que sin las palabras del editor desconoceríamos todavía hoy. Dónde nació, quiénes eran sus padres o cómo era físicamente Silvestre, así como detalles de su carácter y aspectos acerca de las relaciones literarias que estableció en Granada son algunas de las informaciones que de Cáceres salvó del olvido de los tiempos. Sin embargo, ciertos pasajes del discurso llaman la atención si cotejamos el texto en las dos versiones granadinas. En un determinado punto del relato, Pedro de Cáceres describe qué sucedió con la familia del poeta tras su muerte pues cabe recordar que la empresa se lleva a cabo para honrar a Silvestre y, en gran medida, también para ayudar económicamente a la viuda y los hijos del músico.

En 1582, al referirse Pedro de Cáceres al futuro de la familia el editor afirma que “murió también el mayor de sus hijos en aquella sazón — pestilencia con tabardete— y vive el menor: y de sus hijas, la una fue metida en la Corona de Aguilar, sin dote, porque era diestra en música de tecla”. Es decir, en 1582, una de las hijas de Silvestre vivía ya como monja profesa de la Corona de Aguilar mientras las otras dos hermanas abandonaron Granada junto a Juana de Cazorla. Marín Ocete (1939, p. 70), afirmaba que fue Paula quien entró en el convento aunque, por fechas, parece poco probable ya que

al morir el poeta, Paula Silvestre —o Rodríguez—, no habría cumplido los tres años de edad³⁸ y en ese caso resultaría más factible pensar que ella y Mayor, que así llamaron a la menor de las hermanas, se quedaron con la madre. Por otra parte, sabemos que el volumen preparado en 1599 contó por primera vez con la participación de María Silvestre o María Rodríguez Cazorla, la hija mayor del poeta, aportando a la edición una *Elegía a la muerte de Gregorio Silvestre*, que aparece como suya. Sin embargo, es poca la información que conocemos acerca de esta mujer. Si tenemos en cuenta las fechas de bautizo de los hijos de Silvestre evidenciamos un vacío temporal de quince años en el que muy seguramente se produjo el nacimiento de María. Según la información de Gómez Moreno, Juan fue bautizado en 1547, Luis en 1552, Paula en 1567 y Mayor en 1569. Así pues, nuestra hipótesis es que María, la única hija de quien no se conserva partida de nacimiento, debió nacer después de Luis y antes de Paula. Sabemos además, por los datos un censo parroquial, que en 1561 ya estaba registrada María en la casa del músico, por lo tanto, la mayor de las hijas tuvo que nacer entre 1552 y 1561. También es posible que hubiera nacido entre 1541 y 1547 si entendemos que en ese periodo el poeta conoce a Juana de Cazorla, se casan y nace María. En ese caso, eso significaría que la joven habría profesado en el convento de Aguilar con más de veinte años.

La modificación que sufre el discurso elaborado por Pedro de Cáceres en 1599 parece indicar que la participación de la hija jugó un papel importante en esa edición. En el mismo párrafo arriba mencionado, la información relativa a María aparece actualizada pues, aunque sigue subrayando que entró en el convento³⁹ sin dote gracias a sus habilidades musicales añade, además y como novedad, que “hacía versos aventajadamente”, aludiendo sin duda a la elegía que encontraremos al final del cuarto libro. Tanto el llanto de María a la muerte del padre, como la

³⁸ Manuel Gómez Moreno (1870, p. 16) da noticia de las fechas de bautismo de cuatro de los cinco hijos de Gregorio Silvestre y Juana de Cazorla, recogidas en los archivos de la Parroquia del Sagrario de Granada. Según sus datos, la celebración del bautismo de Paula tuvo lugar el 7 de febrero de 1567. Probablemente la segunda de las hijas del poeta nació el 26 de enero, fecha en que se celebra la onomástica de esta santa.

³⁹ Es posible que el convento al que se refiere Pedro de Cáceres sea el Convento fundado por doña Teresa Enríquez de Córdoba en Aguilar de la Frontera alrededor de 1566. Esta interesante línea de investigación acerca de la vida de María Silvestre y sus escritos queda abierta al estudio.

modificación del pasaje del discurso o la eliminación del nombre de Pedro de Cáceres de la portada pudieran hacer pensar que en esta última ocasión María moviera los hilos en la preparación de ese último volumen de las *Obras* de su padre.

En otro no menos interesante punto del discurso, Pedro de Cáceres hace referencia a algunos miembros del círculo literario de Silvestre reseñando epístolas, poemas laudatorios o sonetos de los cuales reconoce que “parte de estas obras se han conservado y parte están perdidas (f. 12v)”. Para ver qué textos no llegaron a incluirse en el volumen repasamos las composiciones que el editor recuerda y menciona en el prólogo de 1582:

- Coplas y sonetos a don Alonso Portocarrero, hijo del Marqués de Villanueva.
- A don Alonso [Granada] Venegas, consolatoria en estancias, bien copiosa y larga.
- Al Marqués de Villena, 2 sonetos, dando el parabien de una sentencia a favor del Marquesado de Moya y otro en loa de doña Juana Lucas de Toledo.
- Una carta de Luis de Castilla con la respuesta de Silvestre.
- Sonetos de Joseph Fajardo, Juan Mexía de la Cerda y Macías Bravo en loa de Silvestre.
- Cartas poéticas de Pedro de la Tovilla, Jorge de Montemayor, Farfán de la Veragua y Luis Barahona de Soto.

Encontramos en las *Obras* de 1582 los sonetos de don Alonso Portocarrero, mecenas del poeta, y podemos leer en ellas también las dos composiciones dedicadas a los Marqueses de Villena. En contraposición, echamos de menos la consolatoria a don Alonso Venegas, la carta de Luis de Castilla de quién Pedro de Cáceres recuerda que “le escribió una carta a la cual [Silvestre] respondió con otra” (f. 12) y los sonetos de Fajardo, Mexía de la Cerda y Macías Bravo en alabanza del poeta. En relación con las cartas, solo encontramos la correspondencia poética de Silvestre con Farfán de la Veragua, Luis Barahona de Soto y Alonso Portocarrero.

De aquellas composiciones que Pedro de Cáceres afirma conocer, mas no aparecen en la primera edición de las *Obras*, podríamos considerar la consolatoria a don Alonso de Granada Venegas, anfitrión de la importante

tertulia literaria que se celebrara en Granada —en la hoy conocida Casa de los Tiros y a la que asistía buena parte de la escuela poética de la ciudad— como nota discordante. Si retomamos la cuestión de las variaciones en el discurso, la enumeración de composiciones también aparece modificada en la edición de 1599 y la consolatoria a don Alonso Venegas (que no aparecía en 1582) se menciona ahora en el *Discurso* de Pedro de Cáceres como elegía a la muerte de su mujer y, además, se incluye el texto en el libro IV, bajo el título, *Elegía en la muerte de Doña María Manrique, a don Alonso Granada Venegas*.

Quizá Pedro de Cáceres descubrió la composición con posterioridad a la publicación de la edición príncipe o quizá fue una de las composiciones que la hija de Silvestre aportó, rescatándola de los “verdaderos originales”, como se hace constar en la portada de los ejemplares impresos en 1599. A tenor de las alteraciones, la participación de María es clara y juega un papel destacado. No obstante, como hemos mencionado, el editor aporta nuevos textos de su autoría al nuevo proyecto editorial, motivo por el cual el hecho de que no figure su nombre en la portada así como las modificaciones arriba descritas permitirían afirmar que Pedro de Cáceres sí participo en esa última edición aunque muy probablemente fuera María quien se encargara de gestionar el acopio poético y modificar esas líneas del prólogo en las que subrayó que también escribía poesía.

In memoriam: La implicación nuncupatoria del grupo poético granadino en las Obras

Como ya hemos anticipado, los preliminares de estos tres volúmenes resultan muy significativos y varían en función de la edición. Los benefactores, libreros e impresores son diferentes en cada una de ellas e incluso sorprende que, en la última de 1599, desaparezca el nombre de Pedro de Cáceres como recopilador, de la portada, tal y como ya hemos referido. Los poemas laudatorios de la antesala de las *Obras* coinciden en las ediciones de Granada 1582 y Lisboa 1592 salvo en las referencias a la imprenta, la aprobación y su punto de venta. En cuanto al resto de la obra, únicamente vamos a observar discordancias en el contenido del primer libro y en los

versos llamados *a la larga y al través*, a los que nos referiremos en el epígrafe que recoge los textos incluidos en cada uno de los libros.

El cotejo de las tres ediciones revela que los preliminares de la última edición difieren en gran medida de los que figuran en las ediciones anteriores. Leemos en ellos, por primera vez, el poema de Doña María, la hija de Silvestre, en lugar de la dedicatoria al Rey por parte de Juana de Cazorla, su mujer, que venía apareciendo en las *Obras* hasta la fecha. Este hecho induce a pensar que Juana, si aún vivía, cedió el relevo de esta empresa a su hija, María y nos daría otro argumento para sustentar la teoría participativa de María como editora.

Si retomamos otra vez el esquema de los preliminares, observamos alteraciones como la sustitución del epitafio de Pedro de Cáceres por una composición elegíaca diferente o la eliminación de las composiciones de Gaspar de Ávalos y Francisco Pacheco de Córdoba —ambas dedicadas a don Juan Méndez de Salvatierra, arzobispo de Granada— así como la supresión del soneto de Francisco Cascales (1563-1642) en loa a Gregorio Silvestre. Lógicamente, las composiciones en loa de los benefactores de la empresa se han adaptado a las necesidades del momento y del lugar de impresión de cada edición. La edición de 1599 iba dedicada a Don Antonio Sirviente de Cárdenas, así pues las composiciones en loa del Presidente de la Real Chancillería granadina se han actualizado o han cambiado de sujeto, como en el caso del poema *Recibid amorosa y blandamente*, que Barahona de Soto (1548-1595) que figuran como dedicatoria a Juan Méndez de Salvatierra en 1582 y a don Antonio Sirviente de Cárdenas en 1599.

Todas estas alteraciones inducen a pensar que para el año 1599 se revisó nuevamente la obra de Silvestre para su publicación. Las composiciones de Cascales no se vuelven a incluir en la última edición, a diferencia de las de Luis Barahona de Soto, fallecido cuatro años antes de la misma. Esta particularidad podría subrayar por un lado, la importancia de Barahona en el proyecto de recuperación de la memoria de su amigo Silvestre y, por otro, el carácter más civil que religioso de la última edición granadina de las *Obras*.

Del mismo modo que las alabanzas al arzobispo de Granada fueron sustituidas por loas al Presidente de la Chancillería, desaparecen de la edición de 1599 como ya hemos dicho, las composiciones del que fuera Obispo de Granada, Gaspar de Ávalos —oriundo de la misma ciudad que la viuda de

Silvestre, Juana de Cazorla— así como las de Francisco Pacheco, natural de Córdoba y Obispo de Málaga en las fechas de preparación de la edición príncipe de las *Obras*. Colaborarán, en cambio, en las dos ediciones granadinas, Pedro Rodríguez de Ardila (que ya figuraba como librero en la edición príncipe) y que para la edición de 1599 toma partido también en los preliminares con su *Juicio de Paris*, composición que encuentra su único testimonio en esa edición granadina (Molina Huete, 2013, p. 43) y, por otro lado, Pedro de Cáceres, quienes junto a la familia del poeta, primero su esposa Juana y posteriormente su hija María, parecen postularse como los incondicionales transmisores de los textos de Silvestre (Osuna, 2003). Además, se siguen incluyendo las composiciones del Licenciado Ximénez, Francisco Farfán de la Veragua, Diego Hurtado de Mendoza, Luis Barahona de Soto y Doña María Espinosa, que son —junto a los antes mencionados— los autores de los textos que leemos tanto en la edición de 1582, y por consiguiente en 1592, como en la de 1599.

Conviene señalar que no todas las modificaciones editoriales supusieron elisiones en esa última publicación. Junto a los poemas del Licenciado Ximénez, quien según Pedro de Cáceres también compuso estancias y chanzonetas para la Iglesia Mayor de Granada, de Francisco Farfán, el Verino indiano con quien el Silvano granadino cruzó varias epístolas poéticas, Doña María de Espinosa, probablemente la viuda del librero granadino Martín de Salvatierra⁴⁰, Pedro Rodríguez de Ardila y Luis Barahona de Soto, uno de los más estimados amigos de Silvestre, aparecieron en 1599 nuevos nombres y composiciones. Además, se sumaron al proyecto aportando algunos de sus poemas: Juan Bautista Silvestre, Cristóbal de Molina, los doctores Juan Romero y Agustín de Tejada y, también la hija del poeta, Doña María Rodríguez Cazorla, quienes, del mismo modo que los personajes implicados en la edición de 1582, son vecinos de Granada o desempeñan algún cargo en la ciudad que los obligaba a residir en ella. No obstante, de la nómina de personas que se incorporan a la última edición de las *Obras* solamente podemos confirmar la identidad de Agustín de Tejada Páez (1567-1635), teólogo antequerano, prebendado de la Catedral de

⁴⁰ Para concretar la identidad de María de Espinosa, autora de una de las composiciones que aparecen en las *Obras*, ofrecemos como hipótesis que sea la misma María Espinosa a la que refiere A. Marchant (2014, p. 382) y no la mujer del impresor Antonio de Espinosa, heredera de su taller en Nueva España.

Granada y erudito asiduo a la tertulia literaria en casa de los Venegas hecho que sin duda debió facilitarle la compilación de sus *Flores de poetas ilustres*, impresa en 1605 (Lara Garrido y Martos, 2011). Lamentablemente, no podemos ofrecer con seguridad datos acerca de las identidades de Cristóbal de Molina, Juan Baptista Silvestre y del Dr. Juan Romero, autores junto a Agustín de Tejada, Barahona de Soto y Pedro Rodríguez de Ardila de los poemas preliminares en alabanza del Presidente de la Real Chancillería de Granada que pudieron haber coincidido con el poeta en Zafra o en Montilla aunque, seguramente, lo hicieran en Granada. Al margen de los poemas laudatorios protocolarios dirigidos a autoridades civiles o eclesiásticas, las *Obras* contienen también un elevado número de epístolas y sonetos en alabanza de personajes coetáneos al poeta entre los que es necesario destacar a los Marqueses de Villena, Don Alonso Puerto Carrero, Doña María Manrique y Don Alonso Granada Venegas, mecenas culturales del poeta que junto a los participantes de la edición de 1582, el Licenciado Ximénez, María de Espinosa, Francisco Farfán, Barahona de Soto y los personajes mencionados por Pedro de Cáceres en su *Discurso* —el abogado Luis del Berrio, el traductor Gaspar de Baeza, el catedrático Juan Latino o el bachiller Pedro de Padilla son solo el botón de muestra de una larga lista— configurarían el ambiente literario que rodeaba a Gregorio Silvestre y que heredaron muchos de los participantes más jóvenes de la edición de 1599.

Reservamos intencionadamente para este último punto, la mención al editor declarado Pedro de Cáceres y a los impresores y libreros de las ediciones granadinas, Fernando de Aguilar, Sebastián de Mena y Pedro Rodríguez de Ardila respectivamente, protagonistas como los anteriores, del ambiente cultural granadino de la segunda mitad del siglo XVI y artífices activos además, de la publicación de la obra póstuma del poeta.

Gestión y distribución del proyecto editorial: Inversores, beneficiarios, impresores y libreros

Al margen de obras litúrgicas y de devoción y de títulos referentes a leyes o aspectos de jurisprudencia, un elevado número de volúmenes impresos durante el siglo XVI en Granada se correspondía con libros de

entretenimiento, textos literarios en su mayoría, con un específico destinatario: un lector culto, con suficiente capacidad económica para la adquisición de un objeto que resultaba caro y que era poco accesible para gran parte de la población. Como evidenciaremos a continuación, las tres ediciones de las *Obras* respetan las normas de impresión de la época y, en sus portadas y preliminares, nos desvelan la participación de otras figuras importantes en el proceso de elaboración como son el impresor de los ejemplares y el librero encargado de distribuirlos. Conocemos por la portada de la edición de 1582 que dicho volumen se imprimó en Granada, por Fernando de Aguilar, en el Carmen de Nebrija que para esas fechas ya gestionaba Antonio, nieto del famoso autor de la primera gramática castellana, tras heredar el negocio familiar que le dejaron su padre Sancho y su tío Sebastián. En las últimas décadas del siglo XVI, Antonio Nebrija se vio obligado a rentar su taller a terceros, antes de decidirse venderlo a su antiguo oficial, el francés René Rabut. Junto él había trabajado, en la misma imprenta, Hugo de Mena —a cuyo hijo luego nos referiremos como impresor de la edición de 1599 de las *Obras*— hasta 1566, momento en el que deciden iniciar sus carreras como impresores en solitario, al margen esta vez, del taller Nebrija.

Únicamente conocemos de Fernando de Aguilar, por una declaración de 1578, que en esa fecha trabajaba como impresor y librero de Valladolid y que por entonces tenía 30 años. También afirma haber sido impresor en Sevilla trabajando para Alonso de la Barrera y otros, como oficial. A tenor de estos datos, no resultaría descabellada la teoría de Vílchez (1997, p. 35), quien opina que Aguilar pudo haber alquilado la imprenta o incluso ser uno de los oficiales que la frecuentaban mientras Nebrija atendía otro taller antequerano de su propiedad. Así pues, según la portada de 1582, Pedro de Cáceres procuró compilar y ordenar los textos junto con los herederos del poeta; Fernando de Aguilar se encargó de la impresión, llevada a cabo en el Carmen de Nebrija y, finalmente, Pedro Rodríguez [de Ardila] se ocupó de la distribución de las *Obras*. Aunque no se ha conservado ningún contrato de edición que aclare quién costeó la edición o cuántos ejemplares se imprimieron, la información entrelíneas que nos ofrecen las ediciones, especialmente las granadinas, parece indicar que se trató de una empresa colectiva cuyo objetivo inicial era ayudar a la familia del poeta tras su fallecimiento. Sin embargo, el homenaje que le rindieron a Silvestre sus

familiares y amigos ha resultado ser la principal vía de transmisión de sus composiciones y la fuente más fidedigna a la que recurrir para estudiar sus versos. Cabe recordar que la muerte de Gregorio Silvestre se produce a finales de 1569; sin embargo, la primera edición de sus poemas no aparece hasta 1582. Pedro de Cáceres afirma que inició la empresa editora con voluntad de ayudar a la viuda y los hijos de su amigo; así pues, es poco probable que fuera la familia quien costeara la edición príncipe de las *Obras*. En contraposición, un joven Pedro Rodríguez de Ardila, también perteneciente al círculo literario granadino e integrante de la tertulia en casa de los Venegas, pudo sufragar en parte o íntegramente, como librero, la primera edición de los poemas de su amigo. El único dato que figura incompleto en la portada, es en qué precio quedó finalmente tasada la obra y así leemos en la última línea del frontispicio: “Tasado por los señores del Consejo de su Majestad en...”. No obstante, en el privilegio de impresión de las *Obras*, que transcribimos a continuación, puede leerse como se indica (a fecha de 15 de junio de 1581) que “después de impreso, antes que se venda, lo traigáis al nuestro consejo juntamente con el original que en él se vio, que va rubricado, y firmado al cabo de Pedro Çapata del Marmor, nuestro escribano de cámara de los que en el nuestro Consejo residen para que se corrija con el, y se os tase el precio que por cada volumen hubierais de haber”:

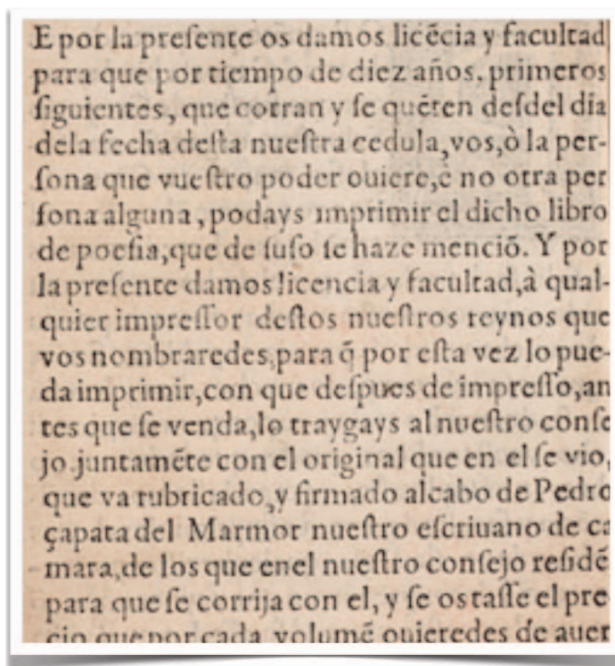


Imagen 3. Privilegio para la impresión de la edición príncipe de las *Obras* (f. 3v., 15/06/1581)

Todos los ejemplares impresos localizados de las *Obras* de 1582 llevan estampado al fin del último folio el nombre de Pedro Zapata del Mármol, el escribano encargado de revisar la copia original que se entregó al consejo con la finalidad de adquirir el permiso de publicarla. Sin embargo, debemos suponer que se siguieron tan al pie de la letra las indicaciones, que se llevó a cabo la impresión de los ejemplares, incluyendo las portadas, antes del escrutinio final y la tasación. Acorde a los términos legales, la edición cumple todos los preceptos requeridos en esa época: la portada es generosa en datos y los preliminares incluyen: la aprobación otorgada por Pedro Laynez⁴¹, el privilegio que otorgaba el Rey mediante Antonio de Eraso⁴², que a diferencia de la licencia no era obligatorio y otorgaba exclusividad al impresor en el reino de Castilla, durante 10 años (aunque al parecer se solicitaron veinte); varios poemas laudatorios; un prólogo, con forma de discurso; y la tabla de contenidos. Sospechosamente, a excepción de tasa y fe de erratas, a la edición príncipe de las *Obras* parecía no faltarle de nada.

Por cercanía a la vida del poeta, la edición de 1582 debió concebirse como un proyecto coral orquestado por la familia y los amigos de Silvestre. En ese sentido, resultaría más que probable que los personajes implicados en la tarea de recuperación de la poesía del Silvano hubieran conocido y coincidido con el poeta, y se prestaran a colaborar en la misma, desde la elaboración de poemas laudatorios y la aportación de composiciones, hasta la estructuración del corpus poético, la impresión y su distribución. Sin olvidar un asunto ineludible en cualquier empresa, los costes. Diez años más tarde, en Lisboa, aparece una segunda edición de Las Obras de Silvestre, algo habitual

⁴¹ En las *Obras*, Laynez (1538-1584) ofrece una escueta aprobación en la que afirma haber censurado algunas de composiciones, que va a aparecer en todas las ediciones de los poemas de Silvestre, incluso en la lisboeta, doblemente aprobada por el censor portugués Bartolomeu Ferreira. Laynez, ayudante de Cámara del malogrado hijo de Felipe II, el príncipe Carlos, formó parte del círculo literario de Alcalá de Henares, donde estudió y coincidió con Francisco de Figueroa y con Cervantes, entre otros. Este último ayudaría a Juana Gaitán a publicar las obras de su marido tras su muerte.

⁴² Para ampliar la información acerca de Antonio de Eraso o de Pedro Zapata del Mármol así como para la descripción del proceso de edición del libro en el siglo XVI remitimos al estudio de S. Pérez-Abadín (2004, p. 21). En él hemos podido comprobar que Antonio de Eraso también otorgó, en 1579, la licencia para imprimir *El tesoro de varias poesías* de Pedro de Padilla así como el privilegio para el *Cancionero* de López Maldonado, en 1584.

en la época si consideramos la configuración territorial de la península en un momento en el que, tras quedar Portugal sin heredero directo al trono debido a las muertes de Sebastián I en la batalla de Alcazarquivir (1578) y la de su sucesor, su tío Enrique I de Portugal (1580), el reino quedó inmerso en una crisis que se resolvería en 1581 con la proclamación, en las Cortes de Tomar, de Felipe II de Castilla como Felipe I Portugal dando lugar a una unión dinástica que perduraría hasta 1640. Si bien durante los años que duró la Dinastía Filipina o Tercera Dinastía (1580-1640) el espacio lusitano quedó bajo el mando de Felipe II y sus descendientes, en el momento de impresión de la edición lisboeta de Las *Obras*, regentaba Portugal el archiduque Alberto VII de Austria (1559-1621), sobrino del monarca Felipe II de Castilla y por él nombrado virrey e inquisidor general de Portugal, cargo que ostentó entre los años 1583 y 1594.

A nivel legal, esta edición tuvo en cuenta las leyes de impresión establecidas y cumple, aunque con un poco más de ligereza que la príncipe, los requisitos solicitados que debían recogerse en los preliminares. Por otro lado, el volumen lusitano es, a simple vista, una copia del granadino, con algunas alteraciones que únicamente encuentran respuesta en el contexto histórico que las vio salir del taller de Manuel de Lyra, en 1592. Según los datos que figuran en la portada, la edición salió del taller lisboeta de Manuel de Lyra, impresor activo también en Braga, Évora y Coimbra, desde 1579 hasta 1609 y, muy probablemente, padre del también impresor Francisco de Lyra, activo primero en Lisboa (1600-1610) y, más tarde, en Sevilla (1611-1650). Además, gracias a la primera plana de la edición, conocemos que Pedro de Flores, en función de librero, costeó el proyecto y se encargó de distribuirla en su casa del Peloriño Vello, actual Praça do Municipio de Lisboa, muy cercana a la Rua Nova [de Almada] que aparece indicada en la *Primera parte del tesoro de divina poesía* de Villalobos⁴³ (1598) título que se vendería en la misma librería.

No fueron las *Obras* el único proyecto común de Manuel de Lyra y Pedro de Flores pues ese mismo año publicaban juntos la *Flor de varios romances*, en la misma ciudad, obra que junto a las poesías de Silvestre

⁴³ Según los datos que ofrece Aguilar Piñal (1965, p. 12), la obra de Esteban de Villalobos fue impresa en Lisboa por Jorge Rodríguez, impresor, a costa de Pedro Flores, mercader de libros. Se especifica, por otro lado, que se vendía “en su tienda al Peloriño Vello junto a la rua nova”.

podría haber inspirado o aportado material para el posterior *Ramillete* recopilado por Flores (1593) o para su *Romancero General* (1600), trabajos que dejan patente, en cualquier caso, la vocación antológica y editora del librero además de su interés por la lírica tradicional castellana. En cuanto a los permisos legales que las *Obras* requerían, la aprobación fue otorgada, en nombre del antes mencionado archiduque Alberto, por Bartolomeu Ferreira, Prior provincial de Portugal perteneciente a la Orden de Santo Domingo, conocido por haber sido el primer censor de *Os Lusíadas* de Luis de Camões (1572) y censor del Santo Oficio durante más de veinte años. La aprobación y la licencia de impresión, a diferencia de la edición granadina, no ocupan más que el verso de un folio. En 1592 no se logró, quizás ni se solicitó, privilegio de impresión, así que el texto en el que se aprueban las *Obras* ocupa apenas cinco líneas y precede a la licencia otorgada en Lisboa, por los inquisidores Antonio de Mendoza y Diogo de Sousa, miembros del Consejo de Portugal, el 4 de abril de 1590.

En relación con el contenido de los preliminares, en 1592 se mantienen los mismos poemas laudatorios que aparecían en la primera edición granadina a excepción del privilegio que otorgaba el Rey a Juana de Cazorla que entonces se substituyó por una licencia de impresión válida en el reino de Portugal. No obstante, el escenario portugués a finales del XVI evidenciaba desacuerdos entre los partidarios de Felipe II y los independentistas entre los que militaba Ferreira, quien, como señala y recoge Damonte (1982, p. 352), “nunca escribió en lengua castellana los juicios de los libros que revisaba, a excepción de uno” que se titula, curiosamente, *La entrada que en el reino de Portugal hizo la S.C.R.M. de don Phelippe...*, de Isidro Vázquez (1583), también impreso por Manuel de Lyra.

En resumidas cuentas, la edición de Lisboa es una réplica, adaptada en los preliminares, de la versión granadina anterior pues, lógicamente, los permisos habían de ser tramitados para obtener licencia en territorio portugués. Sin embargo, resulta curioso que durante los diez años que separan esta edición de la príncipe y que coinciden además con los dos lustros de privilegio brindados a Juana de Cazorla, no se imprimiera en Castilla otra edición de las *Obras* que la granadina de 1582, que debió conocer y manejar Pedro de Flores para la publicación del volumen lusitano. Siete años después, volverán a reeditarse los versos de Silvestre aunque para referirnos al librero e impresor implicados en el tercer proyecto editorial de sus poemas es

necesario volver a la Granada de los últimos años del siglo XVI, momento en el que se gestiona la publicación de la última edición de las *Obras*, impresa en 1599 por Sebastián de Mena y distribuida, como ocurrió con la de 1582, en la librería de Pedro Rodríguez de Ardila. Cabe recordar que para la primera edición, Juana de Cazorla solicitaba un privilegio de impresión de veinte años, aunque este finalmente quedara en diez, a contar desde su concesión, el 12 de junio de 1581. Por este motivo, en 1599 fue necesario gestionar la prórroga de dicho privilegio, que quedó aprobada para seis años más, el 13 de febrero de 1598. Los preliminares de esta edición, como hemos señalado al referirnos a los personajes implicados en los distintos volúmenes de las *Obras*, varían ligeramente de los anteriores debido a que nuevas caras se sumaron al proyecto y, con ellas, nuevos textos. Además, la dedicatoria de la obra a una autoridad civil, implica de por sí un cambio en el sujeto de los poemas laudatorios y favorece, a su vez, la supresión de algunos textos cuyo espacio se cede a nuevas composiciones.

Al margen de los poemas nuncupatorios añadidos y desechados, del prólogo de Pedro de Cáceres y de la tabla de contenidos, volvemos a echar de menos la tasa fijada por el Consejo aunque, en este caso, la portada de 1599 refleja que el precio quedó estipulado en tres maravedís el pliego. Pedro Rodríguez de Ardila, librero de Granada desde 1581 hasta 1601, se encargó, igual que hiciera en 1582, de la distribución de la obra en su librería situada en la vecindad de la Iglesia Mayor (Osorio Pérez *et al.*, 1997, p. 49). Curiosamente, podría decirse que la trayectoria como mercader de libros de Ardila comienza con la primera edición de las *Obras* de Silvestre, que debió ser uno de sus primeros proyectos, siendo un todavía joven Pedro Rodríguez —como reza la portada— en contraposición con la edición de 1599 en la que figura ya con su nombre completo, Pedro Rodríguez de Ardila, por entonces ya reconocido poeta y librero. Por otro lado, la estampación de los ejemplares fue gestionada por Sebastián de Mena, impresor activo en Granada entre 1593 y 1608. Sebastián era el sucesor de Hugo de Mena, un francés afincado en Granada que inició su trayectoria tipográfica junto a René Rabut en el taller de Lebrija, de donde salieron, como hemos visto antes, los pliegos de primera edición de las *Obras*. Así pues, las *Obras* recogen la poesía de un autor que, aun póstumamente, logró que se reunieran y publicaran sus composiciones, gracias en gran parte a la empresa llevada a cabo por un buen número de personajes significativos del ámbito, no solamente literario, granadino.

Claves en este proceso fueron la probable financiación de Pedro de Ardila en Granada y la de Pedro de Flores en Lisboa, quien junto a la familia de Silvestre y Pedro de Cáceres lograron publicar, hasta en tres ocasiones, los volúmenes que, todavía hoy, son la reunión más completa de la poesía del Silvano granadino.

Del caos al orden: los cuatro libros de las Obras

El contenido de las *Obras* aparece muy bien detallado por el editor en el discurso que introduce al lector en los poemario de su amigo. En líneas generales, las *Obras* se dividen en cuatro libros que incluyen un pequeño prólogo en el que se describe lo que va a acontecer en cada uno de ellos. En el primero se encuentran las lamentaciones, coplas, glosas y canciones, y en el segundo se recogen las fábulas en metro octosílabo así como los poemas titulados *Visita* y *Residencia de Amor*. El libro tercero contiene las composiciones morales y las de devoción y, por último, en el libro cuarto podemos leer algunos sonetos, canciones y epístolas de amigos, así como la *Fábula de Narciso*, escrita en endecasílabo.

La disposición de los poemas la resume y justifica Pedro de Cáceres en el prólogo al cuarto libro de las *Obras*, argumentando que “donde hay tanta variedad de obras, y tales como Gregorio Silvestre compuso, mal se pudieran poner en dos, ni tres libros. Y así, por evitar confusión nos pareció dividir las en cuatro, pues la división es claridad” (Silvestre, 1599, f. 297).

Podríamos afirmar que el sistema elegido por el editor varía poco de la disposición habitual de otras obras publicadas en la época, por ejemplo las de Cristobal de Castillejo que vieron la luz en 1573 y fueron presentadas al lector divididas en libros ordenados temáticamente. Asimismo, según el criterio del editor, el primer libro incluye diez lamentaciones amorosas, varias glosas a romances, algunas canciones, sátiras y la traducción de un epigrama de Merlín Cocayo. De este modo, las *Obras* comienzan con una poesía impregnada de cancionero que recoge tópicos como la muerte por amor o la mirada de la amada compuestos en un metro corto, ágil y rítmico.

El segundo grupo de composiciones recoge dos fábulas que narran la historia de Apolo y la ninfa Dafne y la de Píramo y Tisbe, escritas en verso

octosílabo así como la *Visita* y la *Residencia de Amor*, poemas quizá con un sentido más alegórico aunque también protagonizados por varios personajes mitológicos. Que la organización del editor respondió a criterios más métricos que temáticos se hace evidente en la disposición elegida por Pedro de Cáceres que tuvo a bien separar la *Fábula de Narciso* de este núcleo textual, por estar compuesta en endecasílabos y encajar mejor, según su criterio editorial, en el cuarto libro. A continuación, en el tercero de los tomos, el lector encuentra las obras de moralidad y devoción entre las que se incluyen varios romances, canciones y glosas que versan sobre este eje temático. Pedro de Cáceres puntualiza en el prólogo a este volumen que determinaron, en plural, “poner las mismas composturas del primero, con sentidos más morales, apartándolas de las primeras, en esta parte, por la diversidad de materia, aunque tiene una misma forma, por ser como dicho es diferente el sentido, y la materia” (Silvestre, 1582, f. 207v). Se recogen en este apartado una glosa al Ave María y varias chanzonetas que pudieran haber sido redactadas para la Catedral de Granada así como varias glosas a los textos de Jorge Manrique, Juan de Mena o al romance de la bella malmaridada. Al fin de este tercer grupo de composiciones se encuentra una hoja doblada, de la que Pedro de Cáceres no hace mención en ninguno de los prólogos que redacta, extraviada en la mayoría de los ejemplares localizados y que lleva impresos unos versos que pueden leerse “a la larga, y al través, al derecho, y por delante, a la morisca, después, tomados aquellos pies, donde hubiere consonante”.

Para concluir la antología, en el libro cuarto se recogen algunos sonetos, octavas, canciones y epístolas poéticas del poeta y sus allegados. Entre ellas leemos también dos elegías, una a la muerte de doña María, la misteriosa amada y musa de Silvestre y otra consolatoria por la muerte de María Manrique, esposa de Don Alonso de Granada. Es en este último apartado donde encontramos más composiciones ajenas, entre las que cabe destacar la ya mencionada elegía de María Rodríguez a la muerte de su padre y la *Fábula de Narciso*, la tercera de las composiciones mitológicas de Silvestre que completaría temáticamente el núcleo mitográfico del segundo libro pero que el editor sitúa al final de la antología, como ya hemos comentado, siguiendo un criterio más métrico que temático. Se incluyeron, en líneas generales, las mismas composiciones en las tres ediciones. Las únicas variantes las encontramos en los siguientes textos que se eliminan o se añaden:

1582	1592	1599
TEXTO. Púseme a escribir un día... GLOSA. De vuestra verdad forzado...	TEXTO. Púseme a escribir un día... GLOSA. De vuestra verdad forzado...	Se elimina
CANCIÓN. Señora creéis que vos...	Se elimina	CANCIÓN. Señora creéis que vos...
No aparece	No aparece	SUEÑO. Anoche ordeno mi hado...
No aparece	No aparece	ELEGÍA EN LA MUERTE DE doña Maria Manrique, a don Alonso de Granada Venegas. Con tristes voces, con funesto canto...
No aparece	No aparece	ELEGIA A LA MUERTE DE Gregorio Silvestre, por doña María, su hija. Si es gran razón que en tu dolor se aflija...

Por otro lado, a nivel textual, las composiciones incluidas en cada una de las tres ediciones de las *Obras* presentan pocas variantes. Por este motivo la crítica acostumbra a tomar como *codex optimus* la edición del 1582. Sin embargo, un primer y rápido cotejo de uno de los poemas hace evidente que las variantes textuales de la edición de 1599 no son meras rectificaciones tipográficas sino correcciones que mejoran el sentido de los versos.

Proponemos como ejemplo los siguientes pasajes de la *Fábula de Apolo y Dafne*, en los que podemos observar cómo se corrigen verbos para que concuerden con el sujeto de la oración, se señala el carácter interrogativo

de algunos versos; se rectifican verbos o sustantivos como sucede en el caso de *llegar* por *llagar* o de *intenciones* por *invenciones*:

1582	1599
Vuestro arte es policias (f. 118v)	Vuestro arte son policias (f. 12v)
Y a los Dioses ha vencido. (f. 119)	Y a los Dioses ha vencido? (f. 122)
Le truxo en poco momento (f. 120)	Le traxo en poco momento (f. 123)
que el descuido y mal peinado parece también allí (f. 121)	que el descuido y mal peinado parecen también allí (f. 124)
cosa en mujer muy rara (f. 121v)	cosa en mujeres muy rara (f. 124v)
la que pudiera llegar (f. 121v)	la que pudiera llagar (f. 124v)
Siendo por las manos della. (f. 121v)	Siendo por las manos della? (f. 124v)
Diferentes presunciones tenía la cazadora de ciertas supersticiones que usan las damas de ahora hechas por sus intenciones (f. 122)	Diferentes presunciones tenía la cazadora de ciertas supersticiones que usan las damas de ahora hechas por sus invenciones (f. 125)

Esta reunión de singularidades a las que nos hemos referido hacen más que probable la revisión de la edición de 1599. Las correcciones que figuran en algunas composiciones, la modificación de varios pasajes del prólogo, incluso la nómina de personajes que participan en el proyecto han resultado ser motivos suficientes para sospechar que esta edición granadina, y no la príncipe, puede devenir el mejor testimonio impreso a tener en cuenta para la fijación de los textos. Sin embargo, esta conjeturas solamente podrán confirmarse en una posterior fase de esta investigación, la del cotejo de los manuscritos con las versiones impresas, pues la relación estemmática que se pueda establecer, gracias a las variantes de los ejemplares manuscritos e impresos, aportará valiosos datos que nos ayudarán a confirmar esta hipótesis.

Ediciones y ejemplares. Descripción bibliográfica y noticia de testimonios

La búsqueda de ejemplares de la obra de un autor implica la azarosa aventura de escudriñar en numerosos catálogos. En el caso particular de Silvestre, un exhaustivo registro de los archivos de los principales fondos bibliográficos nacionales e internacionales ha servido para localizar un significativo número de ejemplares de sus ediciones y reconstruir su paso por diferentes bibliotecas; no obstante, es cierto que este inventario no puede tener carácter definitivo y permanecerá abierto a todas aquellas noticias que puedan ampliar y enriquecer la lista que aquí se detalla.

La editio princeps: Granada, 1582

PORTADA: LAS OBRAS | DEL FAMOSO POE- | TA GREGORIO SYL-/VESTRE. | ¶ RECOPIADAS, Y COR- | regidas, por diligencia de sus erederos: y de Pedro de Cáçeres y Espinosa. || ¶ DIRIGIDAS POR LOS | mísmos erederos, al Ylluſtriſ- | ímo, y Reuerendiſſimo Se-| ñor, Don Ioan Men-| dez de Salua-| *tierra, Arçobiſpo de Granada. Ec.* || (:)| ¶ IMPRESSO, EN GRANADA, EN EL | Carmen de Lebrixa. | Por Fernando de Aguilar. | Año de M.D.LXXXII. || ¶ Vendeſe en casa de Pedro Ro- | dríguez, librero. | *Taſſado por los Señores del Conſejo de ſu Ma- | geſtad, en (sic).*

Ningún colofón cierra esta edición, sin embargo, en el último folio aparece impreso el nombre de Pedro Çapata del Mármol (1550-1637), escribano de la Cámara real del Consejo de Castilla a finales del siglo XVI, seguramente el encargado de revisar el original para la imprenta. Según la investigación de Soledad Pérez - Abadín (2004: 21), es habitual su nombre en los impresos de la segunda mitad del XVI, asimismo, su rúbrica figura por ejemplo, en los originales del *Thesoro de varias poesías* de Pedro Padilla (1580) y en la tasa de las obras de Hernando de Acuña (1591), entre muchas otras.

PRELIMINARES: ¶1v: Aprobación por Pedro Laynez. ¶2: Licencia de impresión por mandado de su Magestad, Antonio de Eraſſo. En VillaFraca a doze dias del mes de Iunio, de mil y quinientos è ochenta y vn años. ¶3v:

Soneto de Don Gaspar de Aualos, Al Ilustríſsimo y reuerendíſsimo ſeñor, don Ioan Mendez de Saluatierra, Arçobispo de Granada. ¶4: Al Ilustrisimo Señor don Ioa Mēdez de Saluatierra, Arçobispo de Granada. El Licenciado Lvys Barahona de Soto. Soneto. ¶4v: En recomendacion de la obra. Pedro Rodríguez de Ardila. Soneto. ¶5: Al Ilustríſsimo Señor Don Ioan Mendez de Saluatierra, Arçobispo de Granada. Pedro Rodriguez de Ardila. ¶5v: De Don Gaspar De Aualos, en loor de las obras del famoſo poeta Gregorio Syluestre. ¶6: De Don Francisco Pacheco de Cordoua, Al Ilustríſsimo y reuerendíſsimo ſeñor don Ioan Mēdez de Saluatierra, Arçobispo de Granada, del Conſejo de su Mageſtad &c. ¶6v: Dedicatoria de las *Obras* por Doña Juana de Cazorla y Palencia. Al Ilustríſsimo y reuerendíſsimo ſeñor Don Ioan Mendez de Saluatierra; Arçobispo de Granada, del conſejo de fu Mageſtad. ¶8: Discvrso breve sobre la vida, y coſtumbres de Gregorio Sylvestre, neſceſſario para entendimiento de ſus obras. Por Pedro de Caceres y Espinosa. ¶16: Epithafio de Pedro de Caçeres y Espinosa. ¶17: Escudo. ¶17v: Soneto de Francisco Caſcales, natural de Murcia, al famoſo poeta Gregorio Syluestre. ¶18: Tabla de contenidos.

CONTENIDO: Dividido en 4 libros. ¶22: Libro primero de Las Obras de Gregorio Siluestre, Poeta famoſo. ¶115: Libro segundo de las obras de Gregorio Syluestre. ¶206: Prologo del libro tercero. ¶293: Aqui entran los versos que dicen, a la larga y al traues. ¶294 Prologo del libro quarto. ¶297: Fin. Pedro Zapata del Marmol.

COTEJO: Sign.: ¶-3¶⁸, A-Z⁸, Aa-Zz⁸, Aaa⁸.

PAGINACIÓN: [24] ff. + 376 pp. Se introduce una hoja sin foliar entre las páginas 293-294.

HISTORIA DEL TEXTO: Lo describen Palau (1923, p. 519), Rodríguez Moñino (1935, p. 80) y Marín Ocete (1939, p. 79).

EJEMPLARES:

Madrid Palacio Real	<i>MP</i>	PR/I/B/216
Madrid Nacional	<i>MN₁</i>	R/11.617
	<i>MN₂</i>	R/1863
Madrid Academia	<i>MA</i>	RM 7201
Madrid Lázaro Galdiano	<i>MLG</i>	R-6-2-21

Poblet Rovira i Virgili

PRV₁

R173-23

París Nacional

PN

YG3608

La Biblioteca Nacional de Madrid custodia dos ejemplares de la edición príncipe de las *Obras* de Silvestre, publicadas en Granada en 1582. El primero de ellos, con signatura R/1863, está encuadernado en pergamino y contiene una anotación manuscrita ilegible en la hoja de guarda junto a otra de unas cifras que parecen hacer referencia a los folios desaparecidos. Aunque se desconoce su procedencia leemos en una explicación manuscrita que “está corregido conforme al expurgatorio de la Sta. General Inquisición”⁴⁴ en San Felipe de Madrid en febrero de 1621 por Fray Joan de Miranda. El ejemplar ha sido recientemente digitalizado y es posible acceder a él a través de la página web de la biblioteca.

El segundo de los volúmenes de la Nacional se corresponde con la signatura R/11617, y sabemos que perteneció al bibliófilo Pascual Gayangos, elegido miembro de la Real Academia de Historia en 1844. Presenta una encuadernación mucho más moderna y cuidada que desde la biblioteca atribuyen al encuadernador francés Antoine Menard, estrecho colaborador de la Academia y de otros organismos oficiales españoles.

La Biblioteca Nacional adquirió un buen número de librerías particulares durante el siglo XIX aunque para el estudio de la edición de 1582 nos interesan particularmente dos de ellas. En primer lugar, la de Pedro Caro Sureda, Marqués de la Romana, inventariada en 1865 para su traslado a la Corte desde Mallorca. Según el catálogo de su colección (1965, p. 118), dos ejemplares de las *Obras de Gregorio Silvestre* se legaron al Estado; una edición príncipe y otra de 1592. En segundo lugar, debemos atender la colección de Gayangos que pasó a formar parte del acervo nacional en 1899.

⁴⁴ Las *Obras* de Silvestre no figuran en el índice de libros prohibidos elaborado en 1583 por Gaspar de Quiroga, sin embargo, su aparición en el índice de Sandoval (1612, p. 366) las convierte en obras sensibles al expurgo y así figurarán en las sucesivas ediciones llevadas a cabo por la Inquisición debido a una canción del Canónigo Mohedano con incipit *Fe y razón contrarias dos* y en la que al inquisidor molesta la palabra *contrarias*. En el catálogo el inquisidor cita una edición granadina de Sebastián de Mena de 1596. No tenemos constancia de que tal edición existiera, sí en cambio, de la de 1599 que describimos en este trabajo. Posiblemente se trate de una errata que aparecerá en las sucesivas ediciones de este índice de libros prohibidos: 1632, 1640, 1707...

Por otro lado, de los dos volúmenes de la edición de 1582 que hemos localizado en esta biblioteca, sabemos que R/11617 perteneció a Gayangos gracias al característico sello azul rectangular de su colección. Por lógica pues, podríamos afirmar que el otro ejemplar, el expurgado en 1621, podría ser el de Don Pedro Caro Sureda aunque no conserve marca alguna que permita atribuirle la propiedad al Marqués. Al margen del inventario que se elaboró para la adquisición de su biblioteca, en la Nacional no tienen más registros que relacionen a Don Pedro Caro Sureda con el ejemplar y permitan, así, corroborar esta hipótesis.

En la Biblioteca del Palacio Real se custodia el ejemplar I/B/216, con exlibris manuscrito de Benito Martínez Gayoso, archivero de la Secretaría del Despacho de Estado durante la segunda mitad del siglo XVIII. Figura también en él el exlibris real de Fernando VII, además de un sello que refleja que fue inventariado por las Cortes en 1874. El 25 de junio de 1873, se decretó la incorporación de la Real Biblioteca a las Cortes y, al año siguiente, se llevó a cabo la elaboración de un índice de los libros y el diseño del sello que lo representaría.

La encuadernación en pasta española no es la original y el lomo se articula en hierros dorados con un tejuelo en tafilete rojo donde aparece anotado *Obras de Gregorio Sylvestre*. Los cantos son también dorados, los cortes rojos y las hojas de guardas, de aguas. Se trata de un ejemplar completo y bien conservado con la particularidad de que en su portada —y a diferencia del resto de ejemplares— no figura el nombre del impresor, Fernando de Aguilar.

En mayo de 1935, Antonio Rodríguez Moñino (1935, p. 113) escribía en *Cruz y Raya* que las tres ediciones, de lo que él llamaba *Cancionero*, podían ser consultadas en la Biblioteca Nacional. Afirmaba, además, que poseía la segunda y la tercera edición y ofrecía sus respectivas informaciones bibliográficas. Sin embargo, encontramos en la Biblioteca de la Real Academia otro de los ejemplares de la edición príncipe de las *Obras*, RM/7201, perteneciente al fondo bibliográfico Rodríguez Moñino y María Brey que debió ser adquirido con posterioridad a la redacción del artículo. El ejemplar está completo y parece restaurado. Además, contiene dos ejemplares de la hoja con las quintillas *a la larga y al través*, que contiene varias estrofas que pueden leerse en diferente orden. Este folio, de mayor dimensión que el resto de cuartillas de las ediciones, no se incluyó en el volumen de 1592 sí, en

cambio, en los dos granadinos, aunque la mayoría de ejemplares ya no la conservan.

En la Fundación Lázaro Galdiano encontramos el último de los ejemplares madrileños de la edición de 1582 cuya referencia de inventario es 108911. Contiene el exlibris de don José Lázaro y sabemos, gracias a la información facilitada por sus bibliotecarios, que formó parte de la Biblioteca de Antonio Cánovas del Castillo y posteriormente, de la de su sobrino Antonio Cánovas, conocido también como “Kaulak”. El impreso mantiene la encuadernación en pergamino y viene numerado en el lomo, seguramente como marca de antigua catalogación. Presenta un aspecto muy deteriorado y apenas se conservan un tercio de los folios.

La nómina de ejemplares censados en España nos lleva hasta el Monasterio de Poblet, cuyas vitrinas custodian algunos fondos de la Universidad Rovira i Virgili y entre los que encontramos un cuidadísimo testimonio de 1582 con exlibris de Cánovas del Castillo y sello de Antonio Pérez Gómez. Está encuadernado en piel y restaurado: los ff. 31, 79 y 376 son facsímiles. El bibliófilo murciano menciona esta edición en el sexto volumen de la colección *El ayre de la almena*, edición dedicada a las Coplas de Jorge Manrique en la que podemos encontrar una selección de los poemas de Gregorio Silvestre. En las notas bibliográficas se hace referencia a las tres ediciones de las *Obras* y Pérez Gómez indica que es poseedor de un volumen de cada una ellas. La de 1582 la hemos localizado y las otras dos podrían encontrarse, muy probablemente, en Cataluña y a ellas nos referiremos más adelante.

La Biblioteca particular de Antonio Cánovas del Castillo se dispersó tras su muerte y la de su viuda. Según Juan Pérez Guzmán (1907, p. 61), amigo de Cánovas, “todas sus colecciones se dividieron en lotes entre doce personas de derecho que los reclamaron con legítimos títulos, y en este reparto, y en estos lotes se dividió también la biblioteca legendaria” cuya formación describe también en el artículo de *La España Moderna*. Cánovas adquirió, por lo tanto, dos ejemplares de las *Obras* de 1582: por un lado, el de la Fundación Lázaro Galdiano, muy deteriorado y por el otro, el que pasó por las manos del editor ciezano y que actualmente se custodia entre los fondos de Poblet, en un magnífico estado de conservación. Este hecho concuerda con las palabras de Pérez Guzmán (1907, p. 66), en las que afirma que a Cánovas “con frecuencia le ocurría, después de poseer un libro incompleto ó averiado,

presentársele otro mejor y adquirirlo también, no cambiarlo, juntándose con los dos y poseyendo por esto muchas obras con ejemplares duplicados”. Conocemos gracias al director de la fundación (Yeves Andrés, 1998) que fueron alrededor de un millar los libros que compró Lázaro Galdiano de la colección del político y bibliófilo malagueño. Sin embargo, en la lista que elaboró Cánovas con la finalidad de realizar un inventario de su biblioteca, hallada en la misma tras su muerte, solamente figura uno de los dos volúmenes localizados, el más completo y que probablemente compró don Antonio Pérez Gómez. De este modo, teniendo en cuenta su estado, el ejemplar de Lázaro Galdiano podría haber sido un presente o quizá estuviera incluido en los mil libros que adquirió.

La Biblioteca Nacional de Francia posee otro ejemplar de esta edición. Rescatamos su historia a partir de 1672, tras la muerte de Camille Falconet, médico del rey Luis XV, a quien el físico legó una parte de su colección. Al año siguiente, ya estaban incorporados los libros de Falconet a los fondos reales, que pasaron a ser patrimonio de la Biblioteca Nacional en 1795. En 1994, esta fusionó su colección con el catálogo de la biblioteca Francesa dando origen a la actual Biblioteca Nacional de Francia. El número de ejemplares hallados no indica, lamentablemente, cuántos libros de Silvestre salieron de la estampa del Carmen de Lebrija y todavía no ha sido localizado ningún contrato de edición de las *Obras* que pueda facilitar esta información. Probablemente oscilara entre los 1000 o 1500 ejemplares, como era habitual en la época. A juzgar por los testimonios encontrados podemos afirmar que no hubo distintas emisiones en esta edición príncipe aunque sí diferentes estados que encontramos representados en las alteraciones de los ejemplares, erratas puramente tipográficas en su mayoría, que no afectan a la estructura de la obra y parecen haber sido subsanadas a lo largo de la *tirada*. Encontramos ejemplos de estas correcciones en el f. 154v (línea 20) donde los ejemplares *MP* y *MA* leen *Sn* mientras en *MLG* y *MN₂* aparece *Su*. Así pues, parece que el cajista perdió temporalmente el norte e invirtió la letra. No obstante, el error se subsana en las siguientes impresiones. Lo mismo ocurre en el f. 287v. donde *Libro primero* sustituye al correcto *Libro tercero* que debiera figurar. Esto sucede en todos los ejemplares localizados a excepción del que se encuentra en Poblet, donde esa errata aparece ya corregida. Así mismo, podríamos decir que el ejemplar de Poblet fue uno de los últimos en salir de la estampa pues es el que presenta menos errores o,

mejor dicho, más erratas corregidas. En contraposición, *MP* acumula todas las erratas y, a medio camino, *MN₁* y *MN₂* que corrigen *Sn* pero todavía mantienen *Libro primero*. También la paginación sufre alteraciones, ejemplo de ello son los ff. 358-359 en los que mayoritariamente encontramos 368-369. Por otro lado, el frontis —en terminología de Marín Ocete para referirse a la portada—, del volumen custodiado en el Palacio Real confirma que el ejemplar de su biblioteca salió de la stampa antes que el resto de libros. En la mayoría de los testimonios figuran en la portada el Carmen Lebrija, como lugar de impresión, y Fernando de Aguilar, como responsable de la misma, a excepción del ejemplar palatino en el que solo encontramos la alusión al carmen de Granada:



Imagen 4. Portada de I-B-216 de la Biblioteca de Palacio Real de Madrid y frontis del ejemplar R/11.617 de la Biblioteca Nacional.

Así pues, parece que la edición se iba enmendando a medida que se imprimían los pliegos y de este modo, los errores de los primeros folios son los que antes fueron localizados y subsanados. Por consiguiente, las erratas de los folios finales de las *Obras*, generalmente tipográficas, son las que encontramos repetidas en la mayoría de los ejemplares probablemente porque fueron advertidas con la impresión ya casi terminada.

Segunda edición: Lisboa, 1592

Durante muchos años, el volumen lisboeta de las *Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre* fue considerado por hispanistas, autores y eruditos portugueses, la edición príncipe de los poemas del autor. Su nacimiento en tierras portuguesas facilitaba esa idea que perduró hasta mediados del siglo XIX. Asimismo, Diogo Barbosa Machado en su *Biblioteca Lusitana* (1747, p. 419), Rodríguez Lobo en el prólogo de las *Obras* de Luis de Camões (1595, f. 6v), o Inocencio Francisco da Silva⁴⁵ en su *Diccionario Bibliográfico Portugués* (1859, p. 166), indicaron únicamente la existencia de las ediciones de 1592 y 1599. También en España fue tardío el descubrimiento de esta primera edición. No la encontramos ni en la biblioteca elaborada por Nicolás Antonio⁴⁶ (1672, p. 418), ni tampoco en *Los orígenes de la poesía castellana* de Luis Joseph Velázquez (1754). La primera referencia a la edición príncipe de las *Obras* aparece en la historia literaria de G. Ticknor (1849, p. 465), en la que se señalan, finalmente, las dos ediciones granadinas y la lisboeta. Sin embargo, a pesar de que sus traductores, E. Vedia y P. Gayangos (1851, p. 61), traducen fielmente el capítulo, las tres ediciones ofrecidas por el hispanista americano se ampliarán, inexplicablemente a cinco, en las ediciones posteriores de su *History of Spanish Literature* (1864, p. 467). El desconocimiento y las tardías alusiones bibliográficas a la edición granadina de 1582 podrían ser debidos, como ya hemos señalado, a la limitada distribución de la primera edición de las *Obras*.

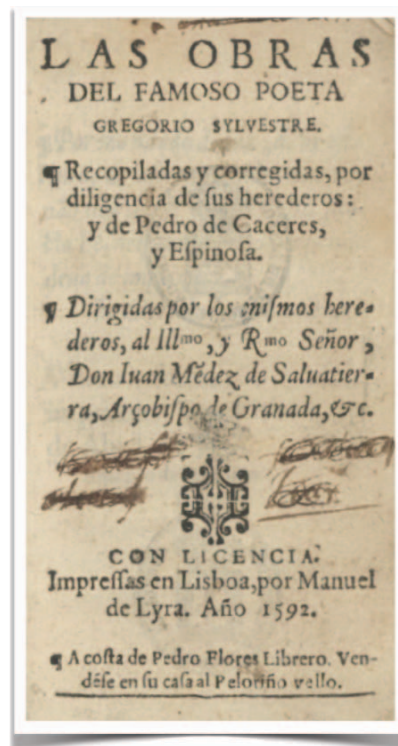


Imagen 5. Ejemplar
Res-2435-p Lisboa, BNP.

⁴⁵ En el epígrafe relativo a Silvestre, I. F. da Silva hace referencia al prólogo de las *Obras* de Luis de Camões donde se alude a la figura de Silvestre como poeta. Sin embargo, Da Silva señala como autor del mismo a Tomás de Aquino siendo, en realidad, Fernão Rodrigues Lobo Soropita.

⁴⁶ Se cita por la edición de Joaquín Ibarra de 1783.

PORTADA: LAS OBRAS | DEL FAMOSO POETA | GREGORIO SYLVESTRE || ¶ Recopiladas y corregidas, por | diligencia de fus herederos: | y de Pedro de Caceres | y Espinosa. || ¶ Dirigidas por los miſmos here- | deros al Ill^{mo}, y R^{mo} Señor, | Don Juan Mēdez de Saluatier- | ra, Arçobiſpo de Granada. Ec. [ornamento tipográfico] || CON LICENCIA. | Impreſſas en Lisboa, por Manuel | de Lyra. Año 1592. | ¶ A coſta de Pedro Flores Librero. Ven- | dēſe en ſu caſa al Peloriño vello.

PRELIMINARES: ¶1: Aprobación por Bertolameu Ferreira y licencia de impresión por Antonio de Mendoça y Diogo de Soufa. ¶1^v: Aprobación de Pedro Laynez. ¶3: Soneto de don Gaspar de Ávalos, al Illuſtriſſimo y Reverendiſſimo ſeñor, don Ivan Mendez de Salvatierra, Arçobispo de Granada, del cōſejo de ſu Mag. ¶3^v: Al Illuſtrisimo S. Don Iuan Mendez de Salvatierra, Arçobispo de Granada. El licenciado Luis Barahona de Soto. Soneto. ¶4: En Recomendación de la obra. Pe[d]ro Rodriguez de Ardila. Soneto. ¶4^v: Al Illuſtriſſimo S. Don Ivan Mendez de Salvatierra, Arçobispo de Granada. Pe[d]ro Rodríguez de Ardila. ¶5: De don Gaspar de Aualos, en loor de las Obras del famoſo poeta Gregorio Sylvestre. ¶5^v: De don Francisco Pacheco de Cordoua, al Illuſtriſſimo y Reverendiſſimo Señor don Iuan Mendez/de Salvatierra, Arçobispo de/Granada, del Consejo de/su Mageſtad, &c. ¶5: Al Iluſtriſſimo y Reverendiſſimo Señor Don Iuan Mendez de Salvatierra, Arçobispo de Granada, del Conſejo de ſu Mageſtad, [Dedicatoria de las Obras por Doña Juana de Cazorla y Palencia]. ¶8: Discurso breve ſobre la vida, y costumbres de Gregorio Sylvestre, neceſſario para entendimiento de ſus obras. Por Pedro de Caceres, y Espinosa. ¶20: Epitafio de Pedro de Caceres, y Espinosa. ¶21^v: Soneto de Franciſco Calcales, natural de Murcia, al famoſo poeta Gregorio Sylvestre.

CONTENIDO: Dividido en 4 libros. ¶21: Libro primero de las Obras de Gregorio Sylvestre, Poeta famoſo. ¶150^v: Libro ſegundo de las obras de Gregorio Sylvestre. ¶252: Prologo del libro tercero. ¶353: Libro quarto de la Obras del famoſo poeta Gregorio Sylvestre. ¶432^v: Laus Deo. Con Licencia, en Lisboa por Manuel de Lyra, impresor de Libros año 1592. ¶433: Tabla de lo contenido en las obras de Gregorio Sylvestre.

COTEJO: Sign.: A-Z¹², 2A-2N¹², [cruz latina]⁶

PAGINACIÓN: 432, [6] h.; 12°

HISTORIA DEL TEXTO: Describen el ejemplar Salvá (1872, p. 333), Anselmo (1926, p. 158), Rodríguez Moñino (1935, p. 81), Marín Ocete (1939, p. 81) y Gallardo (1863, IV, n. 3945).

EJEMPLARES:

Madrid Nacional	<i>MN₃</i>	R/8416
	<i>MN₄</i>	R/14334
	<i>MN₅</i>	R/15378
Madrid Academia	<i>MA₂</i>	S. Coms. 7A 229
	<i>MA₃</i>	RM7202
Poblet Rovira i Virgili	<i>PRV₂</i>	R-92-23
Tudanca Cossío	<i>TC</i>	Sin signatura
Biblioteca Pública Cáceres	<i>BPC</i>	RM10401
Málaga	<i>MGA</i>	Sin signatura
Lisboa Nacional	<i>LN₁</i>	Res-2435-p
Portugal Ajuda	<i>PA</i>	50-VII-22
Rio Nacional	<i>RN</i>	OR-00258[3]
Hispanic Society of America	<i>HSA</i>	PQ 64335651592

Como en el caso de la edición príncipe, la mayoría de ejemplares publicados en Lisboa se encuentran en España, sin embargo, de las *Obras* de 1592 se han localizado muchos más ejemplares, la mayoría en Portugal, y otros en tierras americanas como Brasil y Estados Unidos.

La Biblioteca Nacional de Madrid conserva tres copias. En primer lugar, el ejemplar R/8416, de encuadernación holandesa y con portada manuscrita, no impresa. Faltan varios folios de preliminares y en la hoja de licencia encontramos una anotación en la que pudiera leerse *Pedro* aunque el resto es ilegible. Así pues, Pedro podría referir al Marqués de la Romana, o bien a Pedro Salvá y Mallén quien detalla en el catálogo de su biblioteca (Salvá, 1872, p. 333) que la portada de su ejemplar es manuscrita y está copiada de una edición de 1599, también de su biblioteca y a la que nos referiremos después. Los otros dos ejemplares que aquí encontramos son R/

14334 y R/15378. El primero está completo y encuadernado en piel de orla con cantos, contracantos y cortes dorados. El segundo está encuadernado en pergamino y tiene una anotación manuscrita en la última hoja: *Francisco de Salazar*, personaje que podría referir a Francisco Cervantes de Salazar (1518-1575), escritor toledano que emigró a México en 1550 o bien al importante linaje de los Salazar, también originario de Toledo, del que formaba parte otro Francisco de Salazar, que ejercía como procurador de las Cortes en 1615. No figuran más datos que nos permitan localizar a los propietarios de estos volúmenes, por este motivo, en ningún caso estas hipótesis son definitivas y serán necesarios más datos para verificar la identidad del autor de esta anotación manuscrita.

La Biblioteca de la Real Academia posee también algunos volúmenes de esta edición. Del primero, con signatura S. Coms 7-A-229, se desconoce su procedencia. El libro está encuadernado en pergamino, bien conservado y no presenta marca alguna de propiedad. El segundo, RM7202, está encuadernado en piel y en muy buen estado; proviene de la ya mencionada biblioteca de Rodríguez Moñino, y contiene varias anotaciones. Un apunte manuscrito, probablemente del propietario, informa que “cobró Bruggalla por la encuadernación novecientas pesetas en setiembre de 1957”, por lo tanto, conocemos tanto el precio de la encuadernación como su hacedor. Además, en la hoja de la licencia leemos *Fui de la Congregación del Oratorio de Murcia*, sin embargo no hemos encontrado otra marca que nos indique específicamente quién pudo ser el monje lector de Silvestre. La creación del Oratorio murciano se remonta al siglo XVIII y debe su fundación al entonces obispo Luis Belluga⁴⁷ quien logró reunir tres bibliotecas a lo largo de su vida repartidas por aquellas congregaciones a las que tenía singular cariño, especialmente la del Oratorio de San Felipe Neri, su favorita, a la que legó los libros reunidos durante sus años en Murcia. En su segundo testamento, Belluga deja constancia de esa predilección modificando sus voluntades testamentarias anteriores para legar todos sus bienes, mayoritariamente libros, a los filipenses murcianos⁴⁸. No resulta descabellado pensar que Belluga

⁴⁷ Luis Belluga Moncada (1662-1743) nació y tomó los hábitos en Granada aunque vivió en Córdoba antes de ser nombrado obispo de la diócesis de Cartagena, con residencia en Murcia, y cardenal en Roma.

⁴⁸ Para un seguimiento detallado del rastro de la colección de Belluga remito al estudio sobre la Biblioteca Romana del Cardenal llevado a cabo por Vilar (1995).

fuera el conductor de un ejemplar de las *Obras* del poeta granadino hasta Murcia. Si su testamento fue respetado nuestra hipótesis situaría entonces el libro en el Oratorio de Murcia hasta, por lo menos, la desamortización de Mendizábal cuando el Oratorio fue abandonado.

Desconocemos cómo llegó a manos de Moñino, aunque sí sabemos que tuvo que ser adquirido con posterioridad a 1935 y a la publicación en *Cruz y Raya* anteriormente mencionada, ya que en ella afirma que “de la segunda no he podido ver un ejemplar completo. El mío, que perteneció al vizconde de Azevedo⁴⁹, de quien lleva una extensa nota autógrafa, tiene más de cincuenta folios reimpresos modernamente; el de la Biblioteca Nacional está falto de la portada” (Moñino, 1935, p. 112).

Sin duda, Moñino se refiere al ejemplar con signatura RM/10401 que localizamos en la Biblioteca de Cáceres, donde se custodia una parte de su colección, y no al que acabamos de describir custodiado por la RAE, entidad en la que encontramos el resto del legado Moñino-Brey que su viuda cedió a la Academia. En resumidas cuentas, este ejemplar cacereño que acabamos de mencionar debería tener la particularidad de contener, como Moñino describe, más de cincuenta folios reimpresos, aunque en realidad se trata solamente de la parte reimpresa por el vizconde. Al ejemplar le faltan el resto de los folios originales y la nota manuscrita.

Durante una visita a la Real Academia, al margen de los ejemplares del fondo de la institución y los de Moñino, aparecieron dos interesantes documentos: por un lado, un índice alfabético de las *Obras* de 1582, autógrafo de Agustín Durán⁵⁰, y por el otro, una nota en la que aparecía el nombre de Gregorio Silvestre y que la RAE tenía registrada como advertencia manuscrita de *Risunde de Auvet*. Al leer nota y fecha, observamos que era el autógrafo del conde al que se refería Moñino y coincidía, palabra por palabra, con la transcripción de su preciso catálogo. La errata en la autoría es fruto de la casi ilegible letra del conde que los bibliotecarios intentaron descifrar sin

⁴⁹ En el inventario de la biblioteca del Conde de Azevedo (Santos, 1922, p. 557) figura, efectivamente, un ejemplar de las *Obras* del año 1592 además de la transcripción de la nota manuscrita. Del ejemplar informa que son 61 folios los que ha reimpreso en su taller.

⁵⁰ Las notas se encuentran bajo la signatura, DURÁN-41. La RAE cree posible que formaran parte de los documentos utilizados para llevar a cabo su *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (Durán, 1829), en el que figuran seis composiciones de Silvestre.

mucho éxito. Del hallazgo interesa, sobre todo, la parte en la que da testimonio de la restauración *sui generis* que le hizo a su ejemplar y la información sobre los fondos de otras bibliotecas que nos invita a investigar:

No sé quién en Portugal tiene copias de este libro, solo sé de esta mía, y de otra en la Bibl. Publ. de Évora, pero esta última de la ed. de 1599. Aun así, fue de esta edición que me valí para copiar los folios que faltaban en esta mía. Porto, 18 de Diciembre de 1875. Vizconde de Azevedo. Hay una ejemplar de esta edición en la Biblioteca Nacional de Lisboa⁵¹.

La parte de ese ejemplar de 1592 que se encontraba en Cáceres y la nota localizada en la RAE solo podrían corresponderse con un ejemplar de ese año, que comenzara justamente en el f. 62. Curiosamente, el profesor Alberto Blecuá, autor del estudio crítico de la poesía de Silvestre más reciente, posee ese ejemplar al que tan oportunamente le faltan 61 folios y que permite cerrar el triángulo “Cáceres-RAE-Barcelona” que traza la localización de este ejemplar.

Rodeado de la tranquilidad monacal que se respira en Poblet habíamos encontrado un ejemplar de la primera edición de las *Obras*. Ahora regresamos de nuevo a sus archivos para consultar el ejemplar de la edición de Lisboa 1592, con signatura R-92-23, restaurado y que sabemos fue encuadernado por Josep Cambras, en algún momento del siglo pasado. El ejemplar tiene una curiosa marca con relieve de las iniciales JPF superpuestas que hemos atribuido a Jean Peeters-Fontainas, autor de un importante catálogo de obras españolas impresas en los Países Bajos (Peeters-Fontainas, 1965) y cuya biblioteca terminó siendo subastada. El bibliotecario de Poblet afirma que el volumen de 1582 —de Antonio Pérez Gómez— así como este de 1592, que contiene el exlibris JPF, fueron donación de un particular catalán que prefería permanecer anónimo. La información del bibliotecario coincide con la ofrecida por el museo Siyâsa, que posee una parte de la biblioteca del editor murciano, dispersa tras su fallecimiento. Desde el museo afirman que una parte de su colección fue trasladada a Cataluña aunque no ha sido posible la consulta de sus fondos. Sin embargo, en el catálogo de la subasta de la biblioteca de Peeters-Fontainas (Sotheby's, 1978) no aparece referencia

⁵¹ Esta nota puede consultarse en la RAE, en el fondo Rodríguez Moñino, Caja 6-27.

alguna a las *Obras* de Silvestre aunque si la atribución del exlibris es correcta debía conocerlas. Además, de su biblioteca salió *La olla podrida a la española* de Marcos Fernández (1655), en la que es posible leer un gran número de poesías del Silvano de Granada sin mención alguna a su autor. Dejando al margen las intenciones de Fernández en la no indicación de la autoría de los poemas que publicaba, si Peeters-Fontainas tuvo ejemplar fue el de 1592, localizado en Poblet y no podemos descartar que lo cediera al ciezano, con quien colaboró en varias ocasiones para su trabajo sobre las Coplas de Jorge Manrique. La persona que compró, parte de la colección de Pérez Gómez, adquirió seguro su ejemplar de 1582, y probablemente — porque no tiene exlibris APG— el de 1592, que Perez Gómez pudo haber recibido de Peeters-Fontainas.

Muchos de los propietarios modernos de las *Obras* han llegado a ellas con el fin de aportar luz al heterogéneo paisaje lírico del Siglo de Oro y, en esta línea, encontramos a José María de Cossío, autor de un magnífico estudio acerca de la mitología en la poesía castellana y poseedor de un ejemplar que hoy custodia la Casona Tudanca, la casa que el crítico tenía en Cantabria y que hoy alberga un museo-biblioteca en su honor. Su ejemplar se encuentra bien conservado aunque la encuadernación, que es de piel marrón con adornos dorados, está ligeramente desgastada. En sus archivos no figura anotación alguna que permita saber cuándo y donde fue adquirido pero tuvo que ser antes de la publicación de sus *Fábulas mitológicas en España* (1952) donde ya las menciona⁵².

Portugal también alberga un buen número de ejemplares de 1592, algo normal si tenemos en cuenta que la edición se lleva a cabo en tierras lusitanas. La Biblioteca Nacional de Lisboa custodia un ejemplar, con signatura Res-2435-P, digitalizado y con acceso abierto que contiene una anotación manuscrita en la hoja de aprobación que lee *Fr. João Caetano de S. Dorothejas*, y que quizá pertenece al confesor de esta orden jesuíta. Las hermanas doroteas se establecen en Portugal en el siglo XVIII así que la anotación podría fijarse en esas fechas.

No recogió Anselmo en su *Bibliografía* del año 1926 un ejemplar localizado posteriormente en la Biblioteca de Ponta Delgada, en las Azores, que alberga las *Obras* bajo la signatura JC/A AR1 A/33RES, y que ha

⁵² Cfr. otra edición posterior de la obra (Cossío, 1998, f. 250).

quedado recogido en el archivo de José do Canto desde mayo de 1946, según informa la biblioteca. Es muy posible, afirman, que el propietario comprara el libro durante su estancia en París aunque no es descartable la idea de que llegara a él a través de Menéndez Pelayo o Domingo García Peres con quienes mantenía correspondencia y con los que también intercambiaba libros.

El ejemplar se encuentra en buen estado, con algunos errores en la foliación, al igual que otros testimonios de esta edición y el f. 2 ha sido cortado a la mitad, posiblemente para ocultar la información del poseedor.

En Ajuda, encontramos otro ejemplar aunque de él no tenemos más información que su signatura, 50-VII-22, y desconocemos su estado o posibles marcas de propietarios. Las bibliotecas de Lisboa y Ajuda junto con la de Río de Janeiro, donde tenemos localizados otros ejemplares que describimos a continuación, mantienen una relación histórica caracterizada como veremos por la salvación y re-colocación de la Biblioteca del Rey. En noviembre de 1755, un terremoto sacude Lisboa y provoca un incendio que destruye gran parte de la Real Librería hecho que hace necesario un traslado urgente de la colección a una “Real Barraca”, construida con carácter provisional provisional y hecha de madera, que albergaría la colección que terminaría, en un futuro, en el Palacio de Ajuda. En 1808, a causa de la invasión de Portugal por parte de las tropas napoleónicas, la familia real portuguesa y parte de su *livraria* se trasladan a Brasil, lugar en el que dos años más tarde se fundará oficialmente la primera biblioteca bajo el nombre de *Biblioteca Real*. Con la vuelta de la Corte a Portugal en 1821 y con la posterior Independencia de Brasil, el acervo pasó a ser propiedad del Imperio mediante una compra registrada en el Tratado de Amistad e Alianza de 1825. Por este motivo, el ejemplar que describimos, localizado en la Biblioteca Fluminense bajo la signatura OR00258[3], contiene el sello de Real Biblioteca Portuguesa. Se trata de una parte de la colección real que viajó al Nuevo Mundo y jamás regresó⁵³. Existen pocas referencias bibliográficas a este ejemplar en concreto, en contraposición a otro que custodia la misma biblioteca y que describiremos más adelante.

⁵³ El trabajo de Rueda Ramírez (2005, p. 250) da noticia, además, de un buen número de impresos poéticos, enviados a las Indias ya en los inicios del siglo XVII y entre los que figura la edición príncipe de las *Obras*. Según su estudio, desde 1601 a 1608, viajaron al Nuevo Mundo 33 ejemplares de la edición.

Para concluir el itinerario conocido de los testimonios de 1592 debemos trasladarnos a la Hispanic Society de Nueva York donde encontramos un ejemplar, con referencia PQ6433.S651592, que sabemos perteneció a Manuel Pérez de Guzmán y Boza, Marqués de Jerez de los Caballeros, a pesar de la ausencia de exlibris. El creador de la institución, Mr. Archer Huntington, viajó a España en 1898 y conoció en Sevilla, gracias a la mediación de Francisco Rodríguez Marín, la Biblioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros, considerada en aquel momento la mayor colección de literatura antigua fuera de la BNE. Por entonces, el Marqués ya había negado la venta de su biblioteca a Bernard Quaritch y Huntington sabía la importancia que podían tener esos fondos para su colección. No obstante, las cosas cambian de tercio en 1901 cuando el Marqués remite una carta a Huntington en la que informa de su interés por vender su colección debida a la poca inclinación que mostraban sus hijos por los libros antiguos⁵⁴. En enero de 1902, la colección llega a Nueva York a cambio de 592.500 francos y, dos años más tarde, se funda la Hispanic Society of America aunque no abrirá sus puertas hasta 1908. A este periodo de tiempo remitimos a continuación al hacer referencia a los ejemplares de 1599.

⁵⁴ Véase el trabajo acerca de la fundación de la HSA de O'Neill (2008, p. 3). Sobre el Marqués de Jerez de los Caballeros, *cfr.* Rodríguez Moñino (1989).

La edición última: Granada, 1599

Este recorrido a través de los testimonios supervivientes de las *Obras* de Silvestre culmina con la búsqueda de la edición de 1599, que a día de hoy todavía resulta la más moderna edición de sus poesías. A pesar de que las tres ediciones contienen, con pocas variantes, las mismas composiciones que aparecieron en la príncipe, este volumen recoge, como señalaremos en otro punto de este estudio, algunas composiciones nuevas tanto en los preliminares como al final del libro que permiten establecer interesantes hipótesis. El hecho de que buena parte de la escuela poética granadina se uniera a esta tarea, emprendida justo antes de cumplirse los treinta años de la muerte de Silvestre, parece revelar que las intenciones en ese momento no estaban tan centradas en ayudar económicamente a la familia del poeta sino más bien en ofrecerle un homenaje desde el círculo granadino al que un día perteneció.

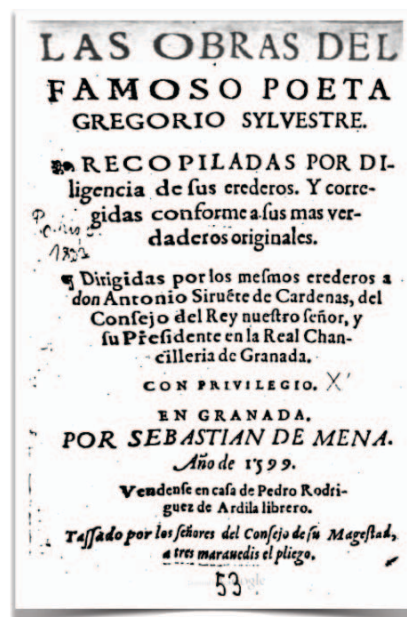


Imagen 6. Ejemplar
P.o.hisp.183-h de la Biblioteca
Nacional de Baviera

PORTADA: LAS OBRAS DEL | FAMOSO POETA | GREGORIO SYLVESTRE. | RECOPILADAS POR DI- | ligencia de sus erederos. Y corre- | gidas conforme a sus mas ver- | daderos originales. ||¶ Dirigidass por los meßmos erederos a | don Antonio Sirvete de Cardenas, del | Consejo del Rey nuestro señor, y | su Prefidente en la Real Chan- | cilleria de Granada |. CON PRIVILEGIO. | EN GRANADA. | POR SEBASTIAN DE MENA. | Año de 1599. | Vendenfe en casa de Pedro Rodriguez de Ardila librero. | Tassado por los señores del Consejo de su Magestad, | a tres maravedis el pliego.

PRELIMINARES: ¶2: Aprobación de Pedro Laynez. ¶2v: Licencia de impresión. Por mandado de su Magestad. Antonio de Eraßo. Esta prorrogado este privilegio por los señores del Consejo agora de nuevo por otros seis años mas, que corren y se quentan desde a treze de Febrero del año pasado de mil

quinientos y noventa y ocho. ¶3: Escudo [Antonio Sirvente de Cárdenas]. ¶3^v: Dedicatoria al Licenciado Antonio Siruente de Cardenas Preſidente de la Real Chancilleria de Granada. Por Christoval de Molina y Iuan Baptista de Sylvestre. ¶4: Al Licenciado Don Antonio Sirvente de Cardenas del Conſejo de ſu Mageſtad, Preſidente de ſu Real Chancilleria de Granada. El Licenciado Luyz Barahona de Soto. ¶5: Al Licenciado Don Antonio Sirviente de Cardenas, del Conſejo de ſu Mageſtad, Preſidente de ſu Real Chancilleria de Granada. El Doctor Iuan Romero. ¶5^v: Al Licenciado Don Antonio Sirviente de Cardenas, del Conſejo de ſu Mageſtad, Preſidente de ſu Real Chancilleria de Granada. El Doctor Aguſtin de Tejada. ¶6: Al Licenciado Don Antonio Sirviente de Cardenas, del Conſejo de ſu Mageſtad, Preſidente de ſu Real Chancilleria de Granada. Pedro de Cáceres y Eſpinofa. ¶6^v: A la muerte de Gregorio Sylvestre. Por Pedro de Caceres y Eſpinofa. Elegia. ¶7^v: Al Licenciado Don Antonio Sirvente de Cardenas del Conſejo de ſu Mageſtad, Preſidente de ſu Real Chancillería de Granada. Pedro Rodríguez de Ardila. ¶9^v: Ivicio de Paris. Por Pedro Rodríguez de Ardila. ¶11: Discurso breve sobre la vida y costumbres de Gregorio Sylvestre, neceſſario para entendimiento de ſus obras. Por Pedro de Cáceres y Eſpinofa. ¶18^v: Tabla de contenidos.

CONTENIDO: Contenido dividido en 4 libros. ¶21: Libro primero de las Obras de Gregorio Silvestre, Poeta famoso. ¶119: Prólogo al Libro segundo de las obras de Gregorio Sylvestre. ¶209: Prologo del libro tercero. ¶296^v: Aquí entran los versos que dizen, a la larga y al traues. ¶297: Prologo del Libro quarto. ¶387^v: Fin. Granada. Por Sebastián de Mena. Año de 1599.

COTEJO: Sign.: A-Z⁸, Aa-Zz⁸, Aaa-Bbb⁸, Ccc⁴⁻¹

PAGINACIÓN: [24], 387 h., [1] h. pleg.; 8°. La hoja plegada, tras h. 296, es un poema.

HISTORIA DEL TEXTO: Han descrito ejemplares de esta edición Gallardo (1863, IV, 619), Brunet (1864, V, col. 609), Garcia Peres (1890, p. 121), Palau (1923, VI, 519), Rodríguez Moñino (1935, p. 81) y Marín Ocete (1939, p. 84).

EJEMPLARES:

Madrid Nacional	<i>MN</i> ₆	R/7042
	<i>MN</i> ₇	R/11.139

Madrid Academia	<i>MA₃</i>	RM7200
Santander Menéndez y Pelayo	<i>SMP</i>	*1153
Baviera Nacional	<i>BN</i>	P.o.hisp.183-h
Lisboa Nacional	<i>LN₂</i>	Res-6298-p
Biblioteca Pública de Évora	<i>BPE</i>	Séc. XVI, 182
Brasil Nacional	<i>RN</i>	W2, 4bis,1
British Library	<i>BL</i>	C.63.d.21
Hispanic Society of America	<i>HSA</i>	PQ 64335651599 c1 PQ 64335651599 c2 PQ 64335651599 c3

En la BNE se pueden consultar dos testimonios bajo las signaturas R/7042 y R/11.139. Sabemos que el segundo perteneció a Pascual Gayangos, y del mismo modo que sucedía con su ejemplar de 1582, contiene el sello azul propio de la colección del sevillano. La encuadernación está hecha en pasta valenciana con hierros, cantos y cortes dorados y, además, todavía conserva la hoja doblada con los versos a la larga y al través. A diferencia del anterior, *R/7042* está mucho más manipulado. No se trata solo de la encuadernación, en pasta española, sino de la restauración de numerosas partes del libro. La portada es posterior y está corregida, le faltan ocho folios de preliminares y ha sido reconstruido, hasta el f. 35, con hojas manuscritas que sustituyen las perdidas. En el f. 274 encontramos manuscrito, el nombre “Antonio Roxano”, que bien podría ser el artífice de las notas aclaratorias que aparecen en el ejemplar, así como el autor de la letra que Alberto Blecua y David López (2009, p. 893) fechan del siglo XVIII. El corrector, posiblemente Roxano, modifica CANCIÓN por *VILL*[ancico] (f. 83) y en ocasiones indica la autoría de algún soneto como, por ejemplo, en el f. 303 en el que indica que este OTRO es de *D[o]n Diego Mendoza*.

La biblioteca de don Pascual Gayangos pasó a formar parte del catálogo de la Biblioteca Nacional en 1900, hecho que junto al exlibris del ejemplar describiría la procedencia de R/77.119. A diferencia de este, R/7042 no contiene marca alguna de antiguos poseedores. Sin embargo, conocemos de la mano de B. J. Gallardo y Cayetano Alberto de la Barrera (1862, p. 67) que en la biblioteca de Nicolás Böhl de Faber —adquirida en 1849 por la BNE— figuraba una edición de las *Obras* del año 1599. La reconstrucción pudo llevarla a cabo el hispanista alemán a quien no debían faltarle recursos para llevar a cabo dicha tarea. Su gusto personal por la poesía tradicional castellana encaminó sus estudios mientras su posición le permitió hacer acopio de un gran número de manuscritos antiguos que, entre otras composiciones, incluían algunos versos de Silvestre que seguramente tuvo cerca para su *Floresta de rimas antiguas castellanas*⁵⁵.

El testimonio localizado en la Real Academia se encuentra en los archivos pertenecientes al legado de Rodríguez Moñino y María Brey bajo la signatura RM7200. Como hemos señalado antes, Moñino tuvo en su biblioteca ejemplares de las tres ediciones de las *Obras* aunque solamente en este encontramos su exlibris y no su nombre anotado, como en las otras ediciones, colocado en el interior de la portada junto al popular refrán *Olla que mucho fervió su sabor perdió*. Parece que en la misma página hubo escritas unas líneas a lápiz a las que resulta difícil seguir el rastro, aunque por lo demás, el ejemplar está completo y bien conservado.

Por otro lado, en la Biblioteca de Marcelino Menéndez y Pelayo se custodian valiosos fondos entre los que se encuentra otro testimonio de la edición de 1599. En los estudios del erudito cántabro es considerable el número de alusiones a la figura y la obra de Silvestre. Quien fuera director de la BNE dedicó buena parte de su tiempo al estudio del panorama lírico del XVI y entre la variedad de autores y estilos que en esa época podían leerse no podían faltar las referencias al poeta y organista de Granada.

El ejemplar en cuestión (*1153) está muy bien conservado, encuadernado en piel y decorado con elegantes cantos dorados. Sin embargo, desconocemos cuándo pudo adquirir don Marcelino el mencionado ejemplar,

⁵⁵ Para una visión detallada de la *Floresta* (1821-1825) de Böhl de Faber y el contexto en el que se elaboró véase el completo estudio introductorio a cargo de B. Molina Huete de la reciente edición facsimilar llevada a cabo por el Frente de Afirmación Hispanista (2015).

ni tampoco cuándo comenzó a estudiarlo. No obstante, su epistolario deja constancia de que ya en 1877 conocía sobradamente la obra del poeta. En correspondencia con el también cántabro Gumersindo Laverde, este le propone dedicar un volumen completo a la escuela granadina del XVI y de la organización que le ofrece nos interesa el tomo que quiere dedicar a la Escuela Granadina y la respuesta que obtiene de su amigo unos días más tarde: “yo agregaría un tomo de adversarios de la escuela de Garcilaso: Castillejo, Gregorio Silvestre, Diego de Fuentes, Romero de Cepeda, López Maldonado, Gálvez Montalvo” (Menéndez Pelayo, 1877, carta 236).

Domingo Garcia Peres fue también ávido interlocutor de Menéndez Pelayo en lo que a Silvestre se refiere. La mayoría de alusiones al poeta aparecen en misivas con las que pretende hacer llegar a Cantabria información biográfica del autor rescatada de los archivos de Granada. Las cartas están fechadas, en su mayoría, en el año 1885 mientras Garcia Peres prepara su estudio sobre los poetas portugueses que escribieron en castellano (Garcia Peres, 1890). La última referencia a Silvestre del epistolario está fechada en 1898, cuando Menéndez Pelayo ya es director de la Biblioteca Nacional. En una carta del 4 de noviembre aflora que Rodríguez Marín investiga un soneto de Luis Barahona de Soto que aparece en las *Obras*. Ahora bien, la adquisición del ejemplar de 1599 de Menéndez Pelayo pudo ser por medio de sus contactos literarios o bien por compra directa en librería de viejo, quizá en Murillo, cuyo catálogo recibía periódicamente.

En Toledo se encuentra otro de los ejemplares de la última edición, custodiado en la Biblioteca de Castilla la Mancha bajo la signatura Res. 620. En el volumen, encuadernado en pergamino, leemos: “Famoso Poeta G^o Silvestre”. Su conservación, a pesar de tener los tres últimos folios restaurados, es envidiable. En la portada encontramos el sello de la Comisión de Monumentos Históricos de Toledo junto a otra anotación completamente tachada e ilegible. En el verso de portada un párrafo manuscrito nos confirma otro caso de manipulación inquisidora: “Corregi este libro por comission de los Señores Inquisidores conforme al expurgatorio del año 1613. Blas de Raylo de la Comp^a. de Jesus (rubricado). Ex libris impreso: De la Biblioteca de VINCENCIO DE LASTANOSSA, Cauallero Infançon, Ciudadano de Huesca, y Señor de Figaruelas”.

El noble oscense Vincencio Juan de Lastanosa y Baráiz de Vera (1607-1681), gentilhomme de la casa del rey Felipe III, mostró a lo largo de

toda su vida una curiosidad insaciable que le llevó a reunir una de las más grandes bibliotecas españolas del siglo XVII. La copiosa colección albergaba títulos de muy variadas disciplinas que atraieron a numerosos intelectuales de la época convirtiendo así la casa-biblioteca del señor de Figaruelas en un importante punto de encuentro para los eruditos aragoneses. Tras su muerte, su patrimonio quedó disgregado y junto a él su colección, cuyo catálogo manuscrito encontramos en la Biblioteca Real de Estocolmo. En dicho inventario⁵⁶ figura un ejemplar de la edición de 1599 de las *Obras* de Silvestre (nº 766, f. 50v.), noticia que coincide con el exlibris encontrado en el testimonio de la Biblioteca de Castilla la Mancha. Pudo haberlo adquirido don Vincencio como muchos otros de su colección, no obstante, no deberíamos descartar la opción de la herencia. El abuelo de don Vincencio, Juan Baráiz de Vera, se convirtió en la figura central de la educación del nieto al quedar este huérfano de padre, a los 12 años. La hipótesis del legado se apoya en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid⁵⁷ que perteneció a don Juan Baráiz y en el que se pueden leer algunas composiciones de Gregorio Silvestre. El mismo cancionero aparece en el inventario manuscrito de Estocolmo bajo el epígrafe de *manuscritos y otros papeles curiosos* (nº 22, f. 105v.). No podemos asegurar que Vincencio Lastanosa heredara el libro de poesía de Silvestre sin embargo sí sabemos que debió de recibir la biblioteca de su abuelo, o a lo menos una parte, como ha probado la coincidencia del manuscrito que además nos descubre a un lector coetáneo al poeta granadino.

También encontramos ejemplares de esta edición más allá de nuestras fronteras. En la Biblioteca Nacional de Portugal localizamos, bajo la signatura Res-628-p, otro ejemplar de 1599 que, según datos de la biblioteca, perteneció a un Convento de la Orden de las Carmelitas Descalzas en Lisboa, y llegó a la Biblioteca Nacional de Portugal cerca de 1993 mediante una permuta con el Archivo Nacional de Torre do Tombo (Lisboa). No se reseña

⁵⁶ Cfr. *Catálogo de los libros, manuscritos, mapas, instrumentos científicos, monedas y antigüedades de Vincencio Juan de Lastanosa*, ms. U-379 de la Biblioteca Real de Estocolmo, conocido también como “Catálogo Sparvenfeldt”. La transcripción del ms. puede consultarse en línea en la página web *Proyecto Lastanosa*, dedicada al erudito aragonés.

⁵⁷ Hacemos referencia al ms. 4154, cancionero colectivo titulado *Jardín divino hecho el año de Christo de 1604*. Véase el *Inventario general de manuscritos de la BNE* (X, 1894, p. 282).

en la descripción del catálogo que el ejemplar esté falto de folios y la biblioteca nos informa de que tampoco contiene anotaciones manuscritas.

En Évora, a mitad de camino entre Lisboa y Badajoz, se custodia otro de los testimonios de esta edición, bajo la signatura Séc. XVI, 182. Llegamos a él con la intención de comprobar si todavía se encontraba en esta ciudad portuguesa el ejemplar que el Conde de Azevedo consultó para llevar a cabo la reconstrucción de su libro de 1592. No hemos podido ver el ejemplar y la biblioteca tampoco ha podido darnos datos acerca de su procedencia, aun así, teniendo en cuenta la reseña del volumen que aparece en el catálogo del conde, podemos asegurar que el ejemplar llegó a esta ciudad, a más tardar, en 1922.

Fuera de la península, en Biblioteca de Estudios y Conservación de Besançon se guarda otro ejemplar bajo la signatura 242557. El librito contiene dos exlibris manuscritos, por un lado “*Richard Bodkine*” y “*Richardt Bodeguine*”, como si uno fuera la traducción del otro, y por otro, “*Sánchez*” o “*Sánches*” que los bibliotecarios fechan en el siglo XVII. Aunque desde la biblioteca afirman que no han podido identificarlos con ningún nombre ligado a la historia de sus colecciones informan que es muy probable que el ejemplar entrara a formar parte de su catálogo durante el siglo XIX, momento en el que Besançon adquirió alrededor de un treinta por ciento de sus fondos antiguos actuales. Como sucede con la edición lisboeta, en la Biblioteca Nacional de Brasil se encuentra un ejemplar de 1599. Ambas están muy deterioradas, y la que ahora interesa debería ser restaurada para poder ser consultada. Es más que probable que el libro viajara con la colección real a Brasil y quedara en las Américas cuando la familia real portuguesa regresó a su país.

Desde Estados Unidos, la lista de libros de Clara Penney (1955, p. 231) daba noticia de los ejemplares albergados en los fondos de la Hispanic Society y añadía otro que había localizado en el entonces llamado British Museum de Londres. Penney informó de dos ejemplares en la HSA: el del Marqués de Jerez de los Caballeros, con signatura PQ6433.S651599c.1, adquirido junto a la ya mencionada edición de 1592 y otro catalogado como PQ6433.S651599c.2 que fue comprado al librero alemán Karl Hiersemann, aproximadamente en 1910.

Un tercer ejemplar, PQ6433.S651599c.3, que no aparecía mencionado en la lista de Penney por ser esta anterior a su adquisición, es el libro que la HSA obtuvo por medio de Antonio Moreno Martín de la Librería Granata en

Almería. John O'Neill, responsable de la sección de manuscritos y libros raros, nos remite con exactitud los datos de la compra que fecha a 7 de diciembre de 1977. Ese libro del British Museum que Clara Penney señala es el volumen que perteneció a la Biblioteca de Pedro Salvá comprada por Ricardo Heredia. Se trata del ejemplar con signatura C.63.d.21, que salió a subasta el miércoles 18 de mayo de 1892 y que, según informaciones de la British Library, entró a formar parte de su catálogo el 14 de julio del mismo año. A diferencia de la edición de 1582 de la BNE que pudo pertenecer a la colección Salvá-Heredia arriba mencionada, este ejemplar sí posee el famoso exlibris de Salvá en la portada, y el de Heredia en la parte interior de la misma.

En Alemania, la Biblioteca Nacional de Bavaria custodia y comparte el último ejemplar localizado de esta edición. Lo guarda bajo la signatura P.o.hisp.183h y puede accederse a él a través de la web de la biblioteca. El libro se encuentra en buenas condiciones y contiene tres sellos diferentes. Los dos primeros se encuentran en la hoja interior de la portada, Biblioteca Regia Monacensis y Bayerische Staatsbibliothek, es decir, los sellos antiguo y moderno, respectivamente, de la actual Biblioteca Estatal de Baviera. La tercera marca de propiedad alude a J. Gruber y se halla en una de las páginas finales. Atribuimos su propiedad a Johann G. Gruber (1774-1851), autor de un *Diccionario de la Mitología Clásica* (1810-1814) y editor junto a Johann S. Ersch de la *Enciclopedia Universal de Ciencias y Artes*. Esta ambiciosa empresa de los Ersch-Gruber resta incompleta ya que la muerte sorprendió a los dos editores antes de que pudieran ver terminado su proyecto.

Breves notas acerca de la transmisión textual manuscrita de la lírica de Gregorio Silvestre

La transmisión textual impresa de la obra de Silvestre queda recogida, en gran medida, en este capítulo dedicado al estudio de las ediciones de *Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, que como se ha dicho, se llevaron a cabo en 1582, 1592 y 1599.

Es muy significativo el papel que desempeñaron estos volúmenes como transmisores de la poética de Silvestre y, como se ha detallado en el capítulo

dedicado de la recepción de la figura del organista, a ellas han recurrido varios autores para rescatar y difundir algunos textos de nuestro poeta.

En este sentido, Mayans le escribía a Vicente Blasco que había manejado la edición de 1599 para las citas de su *Retórica* (1786); Nicolás Böhl de Faber manejó la edición de 1599 para su *Floresta* (1821-1825); Agustín Durán afirmaba tener entre manos la de 1582, cuando preparaba su *Cancionero* (1829); Justo de Sancha solo hace referencia a la edición lisboeta de 1592 en su *Romancero* (1855); y Juan del Rosal se sirvió del monográfico de Marín Ocete (1939) —que seguía a su vez la lectura de 1592—, para la antología que publicó en 1940.

A pesar del relevante papel del proyecto editorial orquestado por Pedro de Cáceres, el mismo editor confesó que no todas las composiciones de Silvestre habían, finalmente, podido ser recogidas. El paso del tiempo, y quizás una propia autocensura del editor, dieron como resultado que algunos poemas no quedaran incluidos en las *Obras*.

Por fortuna, como se ha señalado al analizar la recepción textual de la obra poética del organista, poco a poco comienzan a rescatarse algunos textos del poeta, custodiados en dispersos volúmenes manuscritos.

En beneficio de estas composiciones extraviadas, Morel-Fatio ofreció en su catálogo (1892, pp. 210-218) la descripción de los manuscritos *Espagnol 307* y *Esp. 372* de la Biblioteca Nacional de París, que se encuentran entre los fondos portugueses y españoles de la institución, y contienen poesías de Silvestre, entre ellas, la *Fábula de Apolo y Dafne*. Por otro lado, Foulché Delbosch (1908) indagó en varios manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid y señaló dos composiciones de Silvestre, recogidas en el ms. 82 y el ms. 381 (actualmente ms. 3888 y ms. 3968, respectivamente), aunque en su artículo incluyó también, sin autoría, otro texto del poeta que comienza con el verso “De relucientes armas la hermosa Venus...”.

Poco después, Luis Martín Guzmán (Guzmán, 1915, p. 441), rastreó el catálogo manuscritos de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid y encontró numerosos textos de Silvestre en el *Cartapacio de Morán de la Estrella*, señalando, entre otros textos, la autoría de Silvestre en relación con el soneto “Toma, Venus, el espejo que pedías”. Guzmán, atribuye a Silvestre, como antes hizo Foulché Delbosch, el soneto “De relucientes armas la hermosa

Venus...”, que encuentra en el ms. 2973 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que ya había sido visitada antes por el hispanista francés.

Revisado por la censura, aparecía un artículo de Antonio Rodríguez Moñino (1935, p. 77) en el que se publicaban once composiciones de Silvestre. El filólogo afirmaba poseer una edición de 1592 y otra de 1599, de las que extrajo los textos para su investigación. No obstante, un año más tarde, publicaba “algunas poesías inéditas y atribuidas” al organista, “copiadas directa y personalmente de la Biblioteca Nacional de París y la Biblioteca Nacional de Madrid” (Rodríguez Moñino, 1936, p. 5). En concreto, el filólogo publicaba ocho composiciones extraídas, por un lado, de los manuscritos 373 y 314 del fondo español de la biblioteca francesa y, por el otro, del manuscrito 4072 de la biblioteca de Madrid.

Por otro lado, la mayor parte de las poesías aportadas por Rodríguez Moñino son composiciones amorosas, a pesar de que entre los textos del códice 373 se han localizado dos poemas de carácter mitológico, que también serán atribuidos, posteriormente, al poeta. Se trata del soneto “Febo con alaridos rompe el cielo” y de la composición que da comienzo con “De relucientes armas la hermosa”, que ya había sido localizada por Morel-Fatio, sin él saberlo, en el *Cancionero de Fonseca* (ms. 82, actual ms. 3888) de la Biblioteca Nacional de Madrid. Anteriormente, también Foulché Delbosch había dado noticia de la existencia de este texto, en el ms. 2973 de la misma biblioteca.

Antonio Marín Ocete, como hemos señalado, publica el primer trabajo monográfico acerca de la poesía del autor, y en él afirma haber manejado las tres ediciones de las *Obras*, que coteja a su vez con los manuscritos 314, 371, 372 y 373, de la Biblioteca Nacional de Francia, junto con el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, y otro *Cartapacio de poesías del siglo XVI* (signatura 2-B-10), custodiados por la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. En el segundo volumen (Marín Ocete, 1939: p. 96), se ofrece una relación ampliada de manuscritos con poesías de Silvestre, que añade el ms. 4072 de la Biblioteca Nacional de España, que ya había señalado Rodríguez Moñino, así como también el ms. español 307, de la Biblioteca Nacional de Francia.

A comienzos de los años setenta, un joven Alberto Blecua defendía su tesis doctoral, titulada *Aportación a la crítica del siglo XVI: las poesías de Gregorio Silvestre* (1973), y que todavía hoy permanece inédita. En su investigación, Blecua se acerca a los textos de Silvestre para cotejarlos, no

sólo con las versiones manuscritas sino también, en el caso de los poemas mitológicos, por ejemplo, con la fuente ovidiana en latín. Con ello, el filólogo detecta ciertas correcciones textuales que se evidencian en pasajes que se añaden, eliminan o modifican. Al mismo tiempo, se observan ciertas correcciones en cuanto a la actualización del lenguaje, que deja atrás latinismo como “can”, y los sustituye por términos castellanos más actuales como “galgo”. Mucho tiempo después, el mismo Blecua (2006, p. 57) se centrará de manera específica en analizar la transmisión del soneto “Perdido ando, señora, entre la gente”, en un volumen dedicado a Arthur L. F. Askins, quien se había ocupado, poco después de que Blecua defendiera su trabajo doctoral, de la edición del Cancionero hispano-portugués de la Hispanic Society of America (Askins, 1974).

Otras composiciones manuscritas extraviadas de la obra de los autores han salido a la luz y han podido ser devueltas a su corpus lírico, gracias a la edición de los volúmenes manuscritos de distintas bibliotecas. En esa línea, han resultado de suma utilidad para los testimonios ubicados dentro de nuestras fronteras, tanto el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII* (Jauralde, 1998), y también el capítulo dedicado a Silvestre, que Alberto Blecua y David del Castillo prepararon en 2009 para el *Diccionario Filológico* dirigido por Pablo Jauralde, donde se actualiza la lista de manuscritos propuesta por Blecua en su tesis y se amplía la nomina de volúmenes que incluyen versos de nuestro poeta.

En relación con las poesías mitológicas incluidas en este trabajo, han resultado esclarecedoras las ediciones de volúmenes como las mexicanas *Flores de varia poesía* (1577), editadas por Rosaldo (1952, p. 91) y reeditadas por Margarita Peña en 2004; o la *Flor de romances y glosas, canciones y villancicos* (1578), editada por Rodríguez Moñino en 1954.

Asimismo, se han localizado composiciones de temática mitológica en el *Cancionero de Poesías Varias* de la Biblioteca Real de Madrid (ms. 1587); en el *Cancionero Sevillano* de la Hispanic Society of America (ms. B-2486); en el *Cartapacio de poesías de Fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo XVI* (ms. 22.028 de la BNE), en el cartapacio de *Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del s. XVI* (ms. B90-V1-08 de la Biblioteca Bartolomé March), editados por José Labrador, Ralph DiFranco, Margit Frenk y Lori A. Bernard. Del mismo modo, se ha tenido en

consideración, la edición moderna del manuscrito magliabechiano VII-353, que recoge las *Rime di vari autori raccolte in parte de Girolamo Sommaia*, llevada a cabo por Francesca de Sanctis (2006).

Un total de treinta manuscritos han sido consultados para revisar las composiciones de carácter mitológico de Gregorio Silvestre y todas sus versiones han sido cotejadas con las fuentes impresas de las *Obras*. En esta línea, este trabajo incorpora como novedad, el manuscrito de la Biblioteca Bartolomé March de Mallorca, que cuenta con un buen número de composiciones mitológicas manuscritas, y se tiene en cuenta por vez primera en el cotejo de las fuentes.

Entre la producción poética de Gregorio Silvestre encontramos 55 composiciones que, o bien giran entorno a argumentos tomados de la tradición clásica, o bien aluden a personajes mitológicos ampliamente reconocidos. Las más conocidas quedaron recogidas en las ediciones impresas de las *Obras* del poeta, y quizá por este mismo motivo son las más representativas de la lírica del autor. Sin embargo, sorprende, que del corpus total de textos mitológicos, dieciocho poemas hayan pervivido gracias a las anotaciones que, de manera privada e individual, han sido llevadas a cabo por personajes como Morán de la Estrella, Girolamo da Sommaia o Fonseca, entre muchos otros copistas anónimos que contribuyeron a la transmisión y salvación de parte de la obra del poeta.

El alto porcentaje de composiciones no incluidas en las *Obras*, podría señalar que Pedro de Cáceres sí tuvo a la vista algunas composiciones, aunque quizá, conocedor de las barreras inquisitoriales que debía sortear la edición, prefirió realizar un filtro antes de presentarlas a los censores. La actitud del editor es comprensible si tenemos en cuenta la moralidad de la época y algunos versos de ciertas composiciones como la que da comienzo con “Por qué la diosa Venus este día, está azotando al hijo regalado”, en la que Venus azota a Cupido por regalar su arco y flechas; o el soneto “Toma el espejo, Venus, que pedías”, en el que el poeta se dirige a la diosa con términos malsonantes; o el no menos explícito “De relucientes armas la hermosa”, en el que Silvestre expone la tensión entre Venus, Juno y Palas por la manzana de la discordia, y termina con el siguiente terceto:

¿En qué juicio cabe, di, señora,
menospreciarme ahora estando armada
si cuando te vencí estaba desnuda?”

En última instancia, la respuesta a esta cuestión podrá ser solventada mediante la comparación de estas lagunas de textos mitológicos de las *Obras*, con las recuperaciones de otros textos manuscritos del poeta, relativos a otras áreas temáticas de su lírica como son la poesía amorosa o la de moralidad o devoción.

5. LA RECREACIÓN MITOLÓGICA EN LA POESÍA DE GREGORIO SILVESTRE

Más allá de las interpretaciones alegóricas medievales, el mito encuentra un nuevo espacio en el ámbito literario renacentista y pone en evidencia la superación de esas lecturas medievales⁵⁸. Los acercamientos a la materia mítica se producen ahora como pretexto para la recreación artística y los autores muestran cierto distanciamiento en cuanto a las posturas moralistas y ejemplarizantes de antaño. Así, en los círculos cortesanos de Florencia o Ferrara comienzan a representarse episodios mitológicos, que guardan cierta relación con el presente inmediato de los autores, con la finalidad última del deleite.

Al margen de las composiciones incluidas en las múltiples reediciones del exitoso *Cancionero General* de Hernando del Castillo, podemos fechar en la primera mitad del siglo XVI, numerosas composiciones que, al estilo de los *Poemeti mitologici* de Alamanni y de las *fables* de François Habert, seleccionan el argumento de diferentes relatos mitológicos para convertirlos

⁵⁸ Para el desarrollo de los aspectos relacionados con la presencia del mito en la literatura occidental remito apéndice 4 de este trabajo, en el que se desarrollan los avatares alegóricos de la materia mitológica en la época medieval y se describen los cauces de expresión del mito durante el renacimiento, especialmente en los ambientes italianos, portugueses y castellanos, y con especial interés en el cultivo de la fábula mitológica como género. Esta parte de la investigación, justifica los avances realizados durante las estancias de investigación realizadas, por un lado en la Universidade de Coimbra, y por otro en la Sapienza de Roma, y viene a complementar el estudio de la poesía mitológica de Gregorio Silvestre, poniéndola en contexto y situándola en una tradición.

en protagonistas de sus composiciones. En esa nueva narración de los mitos, sucede que los poetas seleccionan las historias que mejor se ajustan a sus vivencias personales.

El mito, poco a poco, abandona la alegoría y el latín. El tratamiento renacentista de la materia mítica se aleja de las prácticas moralizadoras y ejemplarizantes y busca un nuevo cauce de expresión en el ámbito literario. Como consecuencia, los autores poco a poco irán dejando atrás la función moral de las etimologías medievales, en virtud de nuevas formas estéticas y prácticas poéticas. Los autores clásicos siguen traduciéndose, ahora, a diferentes lenguas romances como el toscano y el castellano. En 1525, se publican las *Prose della volgar lingua*, de Pietro Bembo y, años más tarde, verán la luz las *Stanze di diversi illustri poeti* (1553), recopiladas por Ludovico Dolce, como manual para los estudiantes de lengua toscana. Los mitos se traducen para permitir el acceso a ellos y se toman como ejemplo, no moral, sino lingüístico y retórico.

En ese espacio narrativo que comparten el poema mitológico y el caballeresco, y paralelamente a la publicación del *Orlando* (1532) de Ariosto, se imprimieron las *Opere Toscane* de Luigi Alamanni. El poeta compuso sus tres *favolas* inspiradas en los relatos ovidianos de Atlanta, Faetón y Narciso. La *fávola di Narciso* será bien recibida en los círculos poéticos andaluces y asomará, entre otras, en las versiones posteriores de autores como Acuña o Silvestre. No obstante, esa traslación de relatos ovidianos se observará también en *Gli Amori* (1534) de Bernardo Tasso, que incluye las versiones del autor sobre los relatos de Piramo e Tisbe, y Eco y Narcisso, en un intento de equiparación del verso italiano al hexámetro latino, así como también, la historia de Leandro y Ero, que posteriormente inspirará a Boscán.

Pedro de Cáceres, en el prólogo que introduce el libro segundo de las *Obras* de Silvestre, sitúa las fábulas del poeta en una tradición que se construye a partir de la *Fábula de Ero y Leandro* (1527) de Juan Boscán, inspirada, como hemos adelantado, en el texto homónimo de Bernardo Tasso, que a su vez, tomó de Museo. Sigue la tradición Diego Hurtado de Mendoza con su *Fábula de Adonis* y, más tarde, Cristóbal de Castillejo (1528) se decidió a traducir la fábula de Piramo y Tisbe de Ovidio que inspiraría también a Silvestre, Montemayor y Antonio de Villegas. Entonces Silvestre compone su *Fábula de Apolo y Dafne* que, al parecer y según el editor, también intentó poner en verso Alonso Pérez en la *Segunda Diana*.

La generación de poetas formada por Juan Boscán (1490-1542), Castillejo (1491-1556), Garcilaso (1501-1536) o Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575) abanderó la transición poética hacia el renacimiento, ofreciendo diferentes maneras de interpretar la tradición y las convenciones estéticas y morales que la sociedad exigía. Herederos de aquellos, autores como Hernando de Acuña (1518 - 1580), Gregorio Silvestre (1520-1569), Jorge de Montemayor (1520-1561), Francisco de Figueroa (1530-1588) o Francisco de Aldana (1537-1578), entre otros tantos, conformarán una nueva generación de poetas que adopta, re-formula y debate las teorías literarias de sus predecesores en un intercambio poético ornamentado con tópicos y símbolos de la mitología clásica.

Así, Garcilaso cedió el espacio de sus sonetos a momentos precisos, como el de la transformación de Dafne en laurel o el de Leandro atravesando el mar embravecido, mientras Boscán se decidió a componer su Hero y Leandro alegando, en su pública epístola a la Duquesa de Soma, las controversias que generó la introducción del endecasílabo entre los poetas españoles. Más tarde, Cristóbal de Castillejo también se referirá a la polémica que rodeaba la métrica de la poesía castellana en su traducción de la fábula de Píramo y Tisbe, concretamente en su dedicatoria del poema a Anna von Schamburg, donde señala cuál fue el punto de inflexión que le motivó a tal empresa:

Con el deseo que siempre he tenido (y ahora más que nunca) de hacer algún servicio a vuestra merced, he mirado y revuelto mi recámara, y no hallo en toda ella para ello sino palabras y plumas, y no todas verdaderas, ni de mucha autoridad, de las cuales por no dilatar más años mi propósito, he acordado de dar en este de veinte y ocho alguna parte a V. M. y presentarle la historia, o fábula de Píramo y Tisbe, antiguos leales amadores, y tan leales, que si es verdad lo que Ovidio escribe de ellos y lo que yo he trasladado de él, les costó la vida a ambos, según V. M. podrá ver por el desastrado suceso de sus penados amores (Castillejo, 1598, f. 68).

Así, la fábula de Castillejo, que data de 1528, pretende llenar el vacío mitológico existente en las letras castellanas del Renacimiento, aunque a diferencia de Boscán, Castillejo elegirá el verso octosílabo tradicional castellano para el relato de la historia de los amantes. Como veremos más

detenidamente al ocuparnos de las fábulas mitológicas de manera particular, otros muchos autores se animaron a componer poemas mitológicos, extensos y característicos por su estilo prosaico. A pesar de que los personajes mitológicos son recurrentes en la mayor parte de la obra poética de los autores del XVI, encontramos múltiples versiones de la historia que traduce Castillejo en las composiciones que nos han llegado de Gregorio Silvestre, Antonio de Villegas y Montemayor. Diego Hurtado de Mendoza preferirá el mito de Adonis y Pedro Rodríguez de Ardila recuperará la disputa entre Venus, Juno y Palas para su recreación del Juicio de Paris⁵⁹. En cualquier caso, el núcleo granadino, desde Hurtado de Mendoza, adoptó esta tradición y fue fecundo en ello.

En la organización de la obra poética de Silvestre propuesta por Pedro de Cáceres para la edición príncipe de 1582, los poemas compuestos en metros cortos quedaban recogidos en los tres primeros libros y en el cuarto se presentaron las composiciones en verso endecasílabo. El principal criterio que el editor tuvo en cuenta para la organización del volumen fue, por lo tanto, el de la ordenación según el tipo de verso y estrofa de los poemas. Sin embargo, el lector de las *Obras* observa también que se tuvieron en mente algunos criterios temáticos y formales, aunque estos nunca prevalecieron sobre los métricos.

En el proceso de distribución de las composiciones, el editor tuvo a bien agrupar los textos según dos grandes núcleos temáticos: uno profano y el otro devoto. A nivel de organización, la poesía profana, entre la que se encuentran casi la totalidad de los poemas mitológicos, siempre antecede a las composiciones de moralidad y devoción, en lo que parece un esfuerzo por parte de Pedro de Cáceres de atender también a la gravedad del asunto tratado y a lo que él llamó, en el prólogo, la ‘compostura’ de las composiciones. Sin embargo, a pesar del sistematizado método de Pedro de Cáceres, muy parecido al de otros editores de la época, encontramos que el mito salpica la

⁵⁹ Entre la producción poética de Pedro Rodríguez de Ardila se encuentra una *Ensalada de Apolo y Dafne* en la que el poeta mezcla octosílabo y endecasílabo, y otra *Ensalada de cuando Biblis se enamoró de su hermano Cauno y de cómo Biblis se transformó en fuente*. Ambos textos permanecen manuscritos e inéditos y la Dra. Molina Huete está ultimando su edición, que se suma a la llevada a cabo por Rodríguez Marín (1933) de unos tercetos del autor acerca del poema jocosero *De Baco y sus bodas en España*.

obra del poeta de principio a fin y trasciende los límites métricos y, en algunas ocasiones, también los temáticos.

Las referencias mitológicas en la obra de Gregorio Silvestre aparecen tanto en poemas de metro corto como en sonetos, en poesías de contenido profano y también en algunas composiciones de tono más moral y devoto.

En ese sentido, del corpus poético conocido de Gregorio Silvestre, un total de 45 composiciones hacen referencia o se basan en episodios mitológicos de raigambre clásica. La mayoría de ellas fueron incluidas por el editor en las *Obras*, sin embargo, 19 de ellas han sido recuperadas de diferentes fuentes manuscritas. Estas composiciones, que se reseñan en el índice de textos con un asterisco al final del título, son en su mayoría glosas y sonetos aunque entre ellas encontramos composiciones como el romance de Píramo y Tisbe, así como otros textos de carácter satírico y burlesco especialmente vinculados a la figura de Venus⁶⁰, y que tal vez el editor prefirió evitar a los censores que iban a revisar la publicación de las *Obras* de su amigo. En cualquier caso, los núcleos de interés de la poesía mitológica de Silvestre se encuentran, por un lado, en los poemas mitológicos cortos — glosas, romances, sonetos— que aluden a elementos de la tradición clásica, así como en las fábulas de Apolo y Dafne, Píramo y Tisbe y Eco y Narciso, poemas mucho más largos en los que Silvestre dilata el episodio mitológico narrado por Ovidio, amplificando los pasajes del relato que más se ajustan a su intención comunicativa. Por otro lado, en este núcleo de poemas extensos y de carácter narrativo, debemos situar también la *Visita* y la *Residencia de Amor*, dos composiciones que siguen la tradición de las cárceles e infiernos de enamorados pero se construyen como querella no solo a Cupido y Venus, sino también como juego y respuesta a diferentes manifestaciones literarias de la primera mitad del XVI.

Este acercamiento a la poesía mitológica de Gregorio Silvestre se ha llevado a cabo desde una perspectiva diacrónica que ha analizado el elemento mitológico en su contexto literario, esto es, valorando el testimonio concreto de Silvestre en el seno del desarrollo de una historia de la poesía mitológica, declarando recurrencias y "originalidades" respecto a la fuente clásica y

⁶⁰ Es el caso, por ejemplo, de las composiciones XXV (*Toma el espejo, Venus, que pedías*) y XL (*Por qué la diosa Venus este día*) de este trabajo, que pudieron haber llegado a manos del editor, aunque éste quizá pensó que no iban a pasar el filtro censor.

respecto a otras manifestaciones previas en la historia poética, no solo española sino también italiana y portuguesa, por ejemplo.

Por otro lado, desde una perspectiva objetiva-sincrónica, se ha procurado dar explicación a los textos en su contexto inmediato y abordar su análisis estilístico y establecer un diálogo interno con la obra de Silvestre y su universo poético. Desde este punto de vista, cabe tener en cuenta el ambiente humanista que rodea la poética de Gregorio Silvestre, y que justifica en cierta manera la amplia representación que tienen las historias mitológicas en su obra literaria.

Los mitos clásicos conforman una parte importante del bagaje cultural del poeta y asoman en muchas de sus composiciones a través de distintos mecanismos y, como se ha adelantado, en algunas ocasiones Silvestre hace alusión a ciertos personajes míticos que sirven de ejemplo a sus palabras; mientras en otros casos, el poeta ejerce de narrador del relato mitológico, que toma como base de su composición, para desarrollarlo conforme a sus convenciones, tanto estilísticas, como morales para dar, acaso y al mismo tiempo, satisfacción también a sus intereses particulares.

Tras la lectura de las *Obras*, el lector evidencia que las referencias a la tradición mitológica clásica aparecen mucho antes de llegar al libro segundo. A pesar de la singularidad que otorga el editor a las composiciones incluidas en el segundo volumen de las *Obras*, no sería exacto, ni preciso, reducir toda la producción mitológica de Gregorio Silvestre a sus tres fábulas mitológicas. Las alusiones a personajes mitológicos se suceden a lo largo de toda la obra del autor, si bien es cierto que parte de esas composiciones se han visto deslumbradas por el éxito de las ágiles glosas y extensas fábulas del organista.

El acercamiento a la materia clásica que realiza Silvestre se produce, en un primer momento, a modo de experimentación poética. De hecho, probablemente antes de la redacción de las fábulas, el autor compuso un romance que describía a Tisbe saliendo de la cueva y un soneto sobre la transformación de Dafne en Laurel que, por razones que se desconocen, no quedaron incluidos en las ediciones impresas de las *Obras*. En cualquier caso, esas manifestaciones conservadas en manuscrito interesan porque vienen a demostrar que Silvestre se acercó a esas historias y las versó utilizando diferentes mecanismos, en su particular reflexión acerca del aprovechamiento

de toda esa tradición clásica que se postulaba como materia erudita para los poetas.

El análisis de la producción poética de carácter mitológico de Gregorio Silvestre se ha desarrollado a través de dos núcleos de composiciones: el de los ‘personajes’ y el de las ‘historias’. El primero aglutina 40 poemas cortos en los que el poeta hace referencia a distintos elementos o personajes mitológicos. Por otro lado, en el núcleo de las ‘historias’ encontramos las tres fábulas mitológicas y la *Visita* y la *Residencia de Amor*. Este grupo de poemas recoge un total cinco textos escritos en metro octosílabo a excepción de la *Fábula de Narciso*, que el editor situó junto a las composiciones del cuarto libro por estar compuesta en endecasílabo. Por otra parte, tanto las tres fábulas como la *Visita* y la *Residencia* coinciden en extensión y en el carácter narrativo del relato, a pesar de que la intencionalidad del poeta es de carácter más sentimental en las fábulas, y más meta-literario en la *Visita* o la *Residencia de Amor*.

Por este motivo, desde el punto de vista del género estos textos se construyen también bajo el influjo de tradiciones literarias diferentes. Por un lado, tanto en las fábulas de Apolo y Dafne y Píramo y Tisbe, como en la de Narciso, el poeta sigue la tradición poética italiana del *Cinquecento* —más esteticista que moralizante y pionera en cuanto a la emancipación del relato mítico y su ajuste a la realidad de los poetas— a la que Silvestre se adscribe manteniendo cierto aire cancioneril, jocosos e irónicos. Por otro lado, en la *Visita* y la *Residencia*, el poeta recupera la tradición de los infiernos, hospitales y laberintos de amor y la funde en estos dos textos, que mantienen un diálogo entre sí y emiten juicios de valor acerca de la polémica que generaba la versificación de los temas clásicos, en la literatura castellana, durante las primeras décadas del siglo XVI.

Más allá del tema de las composiciones, la elección del verso también resulta significativa en Silvestre, que prefirió en su mayoría, el verso de ocho sílabas para sus dilatados poemas. Silvestre defendía así el valor de los metros tradicionales y su fluidez para la versificación de temas de la tradición clásica, considerados más eruditos que las lamentaciones caducas de presos de amor, desde una postura tan renacentista como la manifestada por Garcilaso o Boscán. En esa línea, siguiendo los pasos de la traducción de Castillejo, que afirmaba no encontrar versiones de calidad en lengua castellana, se animó a versar los relatos de Apolo y Dafne y de Píramo y

Tisbe en metro corto, aunque eso no impidió que el poeta también realizara el mismo ejercicio en endecasílabos, en su fábula de Narciso y Eco.

El origen portugués de Silvestre también ha motivado un estudio a la tradición de la fábula mitológica como género en la literatura lusa, que se ha llevado a cabo mediante una estancia de investigación en Coimbra. En ese contexto, se aborda también el análisis de la *Fábula de Mondego* de Sá de Miranda (1491-1558) y de la *Historia de Santa Comba dos Valles*, de António Ferreira (1528-1569). Estos dos poemas extensos de argumento mitológico se rotulan también con el sobrenombre de ‘fábulas’ e ‘historias’, sin embargo, como veremos en sendos epígrafes del apéndice 4, su carácter es ligeramente distinto al de las fábulas del círculo de Silvestre, pues las fábulas portuguesas recurren a la función del mito fundacional para narrar el origen de zonas como el Valle del Mondego o de localidades como Santa Comba dos Valles. Por lo tanto, esta parte de la investigación, en la línea de las ideas defendidas por Soledad Pérez-Abadín, no detecta diferencia en el tratamiento mitológico de la tradición portuguesa salvo en poemas concretos que enraizan en la tradición alegórica y medieval y no tanto esteticista e italianizante.

Los personajes

Cupido, sus saetas y la aljaba

El abanico de referencias mitológicas que ofrece la poética de Gregorio Silvestre puede observarse en los 45 textos recogidos en este trabajo y pone en evidencia cuál era el interés del poeta por estas historias clásicas cuyos personajes eran de sobra conocidos para la sociedad de su época. La aparición de determinados actores mitológicos desempeñando importantes papeles en algunas de las composiciones, así como la alusión a archiconocidas historias de amor frustradas conforman, más allá del mito, la concepción del amor del propio Silvestre, vivido y narrado según sus convenciones, estilo y carácter. Así pues, el amor es el eje de las poesías profanas del autor, que él mismo personifica en Cupido, al que dota de propios atributos y describe como al caprichoso hijo de Venus, un niño alado y con los ojos vendados que juega con su arco y con sus flechas a intimidar a dioses y mortales. El poeta logrará

comprender el mecanismo por el que Amor opera y así lo describe en la *Lamentación quinta*:

Si en mis escrituras canto
las flechas que Amor me tira,
él mismo me dice: “Tira,
no hagas tan triste canto”.
Pero ríe, llora o canta,
como no me hagas tiro,
los tiros que yo tiro,
en verso y prosa los canta. (vv. 1-8)

Así, Silvestre construye en sus versos una especie de trabalenguas que describe al amor como un ser burlón y poco compasivo, ataviado con las saetas que caprichosamente lanza, en este caso, al poeta. Como sucede en la mayoría de la poesía amorosa del XVI, el amor que se poetiza es el insatisfecho y, por ese motivo, los poetas mantienen un cierto paralelismo entre el rencor por ese amor frustrado, representado en el recelo hacia el personaje de Cupido. Asimismo, el autor cargará con la penitencia de ese amor que es, por supuesto, un amor no correspondido:

Es lástima cual me trata
este dolor en que vivo,
que es tan fuerte y es tan vivo
que en solo matarme trata.

Pero de aquesto no trato
sino de la fe tan viva
con que Amor quiere que viva
y muera en aqueste trato. (vv. 73-80)

El poeta asume su condición, todavía con fe, mientras compone sus lamentaciones poéticas. El dolor que siente por ese amor no correspondido se materializa en algunos versos que subrayan la frialdad de la amada o la poca compasión del joven dios ciego. Cuando señala a Cupido, el dolor del poeta guarda relación con el efecto de las flechas que le ha disparado, sin embargo,

su concepción acerca del sentimiento amoroso difiere en la descripción que realiza en un soneto que forma parte de un conjunto más amplio de composiciones, en el que todas terminan con los mismos dos versos adicionales. En esta composición, que por estar escrita en metro largo la encontramos en el libro IV, el poeta reflexiona que “no puede justamente Amor llamarse / aquel que nunca sabe enternecerse” (XXXIII, vv. 3-4) dejando así entrever una actitud frente al amor que se hace evidente en esos dos versos finales del soneto en los que se borra cualquier rastro de esa fe que podíamos leer en la *Lamentación quinta*:

En aquel mal renombre
de desgraciado desamor esquivo
crüel y vengativo
el cual emplea siempre así su lanza
do sobra amor y falta la esperanza. (XXXIII, vv. 12-16)

Cupido es el personaje mitológico que más representación tiene en la obra de Gregorio Silvestre. A él hace referencia el poeta en 26 de las composiciones de esta temática en la que el poeta mantiene y manifiesta posiciones alternas, entre el crédito y el descrédito, respecto al personaje, en una actitud, por otro lado, propia de los autores la época. Cupido mantiene los atributos que la tradición clásica le había atribuido al hijo de Venus y el poeta nos lo presenta como a un dios de apariencia humana, que no conoce todavía la vida adulta y se pasea con una aljaba repleta de saetas de oro y plomo, con las que se divierte de manera cruel, caprichosa y vengativa.

Gran parte de la obra de Silvestre es, por lo tanto, un canto al amor y a Doña María aunque, como observaremos, en él se entonan alabanzas y también reproches a Amor formuladas a través de distintos tópicos literarios de la tradición medieval y renacentista.

La evolución en su concepto del amor, muy probablemente forjado en base a sus propias experiencias, se muestra en el trato que recibe Cupido a lo largo de la obra así como también en la opinión que le merecen al poeta la actitud y el desdén de un dios Amor que acabará por convertirse en un dios profano, en una representación claramente opuesta a la de un dios cristiano. Sin embargo, Silvestre no puede desligarse de la imagen y los símbolos de Cupido en la canción XIX, en la que se desarrolla el tópico del ciervo herido,

como representación alegórica del Dios lastimado por el hombre. Este motivo literario nos obliga a atender esa simbiosis de imágenes que se produce entre la poesía amorosa y la religiosa de finales de la Edad Media y de la que ya nos advirtió Gerli (1980) en su trabajo relativo a las recreaciones del ágape y del eros. Durante este periodo, autores como Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz tomaban prestados recursos e imágenes propias del amor cortés para trasladarlas al espacio místico. A su vez y paulatinamente, los poetas cortesanos también se fueron adaptando a un vasallaje más espiritual que caballeresco que llevó implícita la deificación de la mujer. No obstante, esta práctica literaria pronto encontró detractores:

La paganización del cristianismo en el amor cortés creó para muchos pensadores un caos de valores, puesto que en los medios literarios la moralidad cristiana y la preeminencia de Dios se relegaban a un lugar secundario, mientras el foco de interés cambió a la pasión y el sofisticado arte de seducción simbolizado en el rito del amor y la apoteosis de la mujer. No es de extrañar por lo tanto, que a partir del momento de mayor identificación del amor con la religión y la dama con Dios comienza a desarrollarse una concertada corriente literaria paralela en que se presenta un estereotipo femenino negativo, uno que busca combatir y contradecir las blasfemias y transgresiones doctrinales del amor cortés” (Gerli, 1980, p. 316).

En este contexto literario se fraguaron también una serie de poemas, centrados en la expresión del penar amoroso y que tomaron forma mediante la descripción de cárceles de amor, infiernos y purgatorios. De esta tradición también bebe Silvestre y a ella volveremos cuando nos ocupemos de la *Residencia* y la *Visita de Amor*; dos poemas narrativos en los que el amor, personificado en Cupido, tiene un papel central.

Volviendo a la canción profano-religiosa de Silvestre y atendiendo a su estructura, observamos que en las cuatro estrofas de 7 versos octosílabos, se repite siempre el último: *caza tiene el pecador*, con una ligera alteración pronominal al final. El poeta sitúa la acción en un monte, y pone en la escena a Dios, que acaba de ser herido por una flecha de Cupido, y a una sierva (v. 9) de la que no nos ofrece mucha más información. En la tercera estrofa, Silvestre nos adelanta que el Dios herido, “de nuestras culpas llagado / de nuestra salud ardiente / viene a matar en la fuente, / la sed de nuestro pecado”

(XIX, vv. 15-18), mostrando al lector la imagen de un dios redentor. Pero quizá la clave esté en la interesante estrofa final del poema que modifica ligeramente el pronombre del estribillo:

Alzó su voz la doncella
y al son de su dulce canto
vino el unicornio santo
a echarse en las faldas de ella
¡qué caza hizo tan bella
que a su Dios y su señor
dio por caza *al* pecador. (vv. 22-28)

La doncella que aparece es la sierva que veíamos en el verso 9 y que aquí adquiere protagonismo al actuar como reclamo del unicornio, un animal fabuloso que según algunos bestiarios medievales solo acudía a la llamada de doncellas castas y vírgenes que eran frecuentemente utilizadas para darle caza. Ya en el mote previo a la canción, Silvestre ha aludido al tópico del ciervo herido y al de la caza por amor, motivo pagano que aparece filtrado por la doctrina cristiana y que también encontramos en la poesía de San Juan de la Cruz (Dámaso Alonso, 1947, p. 63) con claras referencias al dios cristiano herido por el pecado de los hombres. En su lugar, para el cuerpo de la canción, el poeta desarrolla el motivo del unicornio *santo* que, herido por una *saeta enherbolada* (v. 3), *al fin de amor morirá* (v. 11) *en las faldas de ella* (v. 25). Entendemos que ella es la sierva que aparece en la segunda estrofa, y la doncella virgen capaz de atraer al unicornio hacia sí. En ese sentido, el poeta podría estar alabando la castidad de la doncella, si en algo tuviera relación con la amada del poeta, y por este motivo le resulta tan necesaria la figura del unicornio, pues tiene connotaciones que van más allá de la simbología del ciervo. Para la alegoría de Dios, a Silvestre le basta con subrayar que el unicornio de su composición es un unicornio *santo*, estableciendo así un paralelismo teóricamente neoplatónico, en el que la dama es deificada y el amante se convierte en su siervo, pues a través de la observación de su belleza logrará alcanzar el verdadero amor, equiparable al amor de Dios.

El poeta re-elabora una imagen cristiana del Dios que va a saciar su sed a la fuente para aludir al amor mal entendido por el que hace penitencia. En

realidad, el relato se centra en un episodio más de la crueldad de Cupido que, en esta ocasión, tiene a Dios por objetivo, aunque esto no le hace modificar sus procedimientos y, en consecuencia, lo hiere mediante el uso de la flecha, provocando su muerte por amor —si atendemos a la literalidad del texto— en el regazo de la joven. Nuestro poeta juega al tópico del Dios enamorado de la dama, trasladando la escena de la esfera profana a la religiosa.

Del tercer libro, este es el único ejemplo de poesía moral y devota que recurre a imágenes profanas para la narración del episodio y juega con los conceptos del amor religioso y el amor humano. La plasticidad de Cupido como símbolo del amor profano impide que el poeta se desligue de este personaje, aunque la finalidad del poema sea moral, como indica la alusión al pecador que se repite en el estribillo. Sabemos también que la víctima morirá de amor. En ese sentido, el pecador no es otro sino Cupido, dios pagano y representación del amor impulsivo, falto de razón y enajenado que ha herido al dios cristiano, convirtiéndole en vasallo de su doncella y sierva. Este es recurrente también en la poesía de Silvestre, como veremos en el siguiente epígrafe, el tópico profano del Dios de amor enamorado de la dama del poeta como mecanismo para ensalzar la belleza de la doncella, en línea con la tradición de la poesía amorosa de corte petrarquista. No obstante, en contraposición a la práctica literaria profana predominante, encontramos este singular poema, en el que el tópico del dios enamorado se traslada a un espacio religioso en el que Dios cae rendido en el regazo de su sierva, en lo que bien podría ser una alabanza, no a la belleza, sino a la honra de su amada. En cierto modo, este poema constituiría una alabanza total, en la que no solamente se produce la exaltación de los atributos superficiales de la joven, pues también se subrayan su espiritualidad y castidad, dos atributos indispensables en el ideal amoroso neoplatónico del siglo XVI.

En definitiva, podríamos afirmar que estos textos perfilan, a grandes rasgos, los diferentes estados del sentir amoroso que experimenta el poeta a través, únicamente, de las alusiones a Cupido, que deberán ser estudiadas más adelante en el contexto del resto de poesía amorosa del autor. De ellas se desprende que el poeta, como analizaremos a continuación, aplica los conceptos de la tradición literaria petrarquista y la filosofía neoplatónica, personificando en Cupido una caracterización del amor cruel, caprichoso y poderoso que trasciende los límites literarios y acerca la realidad mitológica al sentir real de los poetas.

A pesar de ello, los modelos de Silvestre se encuentran tanto en la filosofía del amor neoplatónica, como en los ideales del amor cortés, y por este motivo en la poesía del Silvano de Granada encontraremos también poemas en los que el autor canta al Amor con esperanza, o bien se enfrenta a la lucha de contrarios que este supone. Sin llegar a dilucidarse un cancionero al estilo de Petrarca, sí se observan en la poesía de Silvestre ciertos estados de ánimo que el autor plasma en sus versos, no tanto una línea cronológica que permita aseverar una evolución lineal en el desarrollo de la relación — literaria, o empírica— del poeta con su amada.

El Amor enamorado

Uno de los tópicos literarios al que recurre Gregorio Silvestre para realzar la belleza física de su amada Doña María es, como hemos avanzado, el motivo del Amor enamorado de la dama del poeta. En esa línea y como ya señaló Blecua (1973, p. 260), “para comprender la lírica amorosa de Silvestre deberemos remontarnos casi constantemente a los temas y géneros medievales transmitidos por los poetas del siglo XV en el nunca suficientemente ponderado *Cancionero General* de 1511”. En ese sentido, Silvestre es conocedor de las composiciones recopiladas en el *Cancionero* y además es habitual que recurra a diferentes recursos estilísticos propios de la lírica cancioneril.

En el estribillo de la canción V, que da comienzo en las *Obras* con una interrogación, encontramos la formulación este motivo llevada a cabo por Silvestre:

¿Quién podrá no amaros?
Si el Amor, señora,
por enamoraros,
de vos se enamora. (Silvestre, 1599, f. 78, vv. 1-12)

La canción, que cumple los requisitos de rima y metro del villancico o villanesca, posiciona a la dama como ser cruel que maltrata de amores al poeta doliente e hiperboliza su belleza recurriendo otra vez al tópico del Amor enamorado. Este mismo motivo encontramos en la canción VIII, que

tiene su único testimonio en el manuscrito *MP II-531* (*MP_I*, ff. 139v-140r) y en la que Silvestre describe a la dama según el estilo de la poesía petrarquista, aunque no sigue un orden riguroso y en el que observamos que los rasgos de la amada responden al ideal de belleza renacentista caracterizado, generalmente, por la piel clara y el cabello rubio, elementos que identificamos en estos versos:

¡Qué uello labastrino,
qué labio azucarado!
¡Ay de mí, quién le diese un dulce beso!
¡Qué pecho cristalino,
qué cabello dorado
que al mismo Amor de amores tiene preso. (vv. 14-19)

La descripción que ofrece Silvestre se corresponde con la técnica del retrato poético de corte petrarquista que los autores del renacimiento reformulan mediante la técnica de la simplificación. En esa línea, Manero Sorolla (2005, p. 250) señala en qué manera la nueva técnica descriptiva petrarquista “tuvo la virtud de agilizar y, de algún modo «deconstruir» el esquema anterior medieval, que era demasiado completo, previsible, y pegado al cuerpo femenino real” (Manero Sorolla, 2005, p. 250). Siguiendo esos parámetros, Silvestre no se aleja de la práctica habitual de la época en su *descriptio puellae* petrarquista, reduciendo los elementos que aparecerán en la enumeración al cuello, los labios, el cabello y el pecho.

El poeta no se conforma con la contemplación de la amada y manifiesta abiertamente su deseo de contacto físico, algo que contradice la tradición del amor cortés. Se detiene el profesor Blecua en su trabajo, en el análisis y descripción de la poesía amorosa del poeta, localizando en sus versos ejemplos de la tradición que le precede e influye. Para la exaltación de la hermosura de la dama, ingrediente indispensable en la poética amorosa de toda nuestra tradición literaria, encuentra Blecua antecedentes medievales en la cántiga de loor y el *domnejaire* provenzal, dos tipos de composiciones ligadas a la tradición de los poemas de elogio. Es en ese contexto de loa, en el que se producen diferentes comparaciones en las descripciones femeninas renacentistas, heredadas del propio *Canzoniere* de Petrarca. Así, siguiendo su colorida imaginación poética, el cabello de la dama acostumbraba a ser dorado

y equiparable al sol o al ámbar. Su rostro, cuello y pecho solían corresponderse con elementos blanquecinos como la nieve, el mármol o el marfil. Sus ojos brillaban como esmeraldas o zafiros y la boca siempre tenía el color del rubí o el coral (Manero Sorolla, 2005, p. 250).

En consonancia con la teoría amorosa neoplatónica, el enamoramiento se produce a través de los ojos, por donde comienza toda la aventura amorosa de los enamorados. En contraposición a la alabanza descriptiva del fragmento anterior de Silvestre, encontramos un ejemplo que en el que el poeta desmonta por completo la teoría petrarquista, a base de ironía y sátira. Silvestre se centra en elementos totalmente distintos a los que habitualmente figuran en la descripción poética de una dama y denota cierto tono de burla al no desatender otras percepciones sensoriales:

Su *cuerpo* luego en vella,
echó de sí suavisimos *olores*,
y el *seco y yermo* prado,
que estaba descuidado,
vistiose luego de diez mil colores,
y la *húmeda ribera*
se convirtió en *alegre* primavera. (vv. 34-39)

El poeta se aleja del cuello y del rostro y no solamente observa, sino también consigue oler a la amada. Para la descripción elige la silva para encadenar 65 versos heptasílabos y endecasílabos, que riman a gusto del poeta sin seguir un esquema definido. Al final de la composición, el poeta desespera ante la crueldad de la amada y vacila acerca del fin de su dolor y la muerte. En ese momento, hace alusión al río Leteo, ampliando la geografía mitológica de su universo poético:

Crece vuestra dureza
mi mal también, por horas va creciendo,
y ojalá creciese
de suerte que muriese.
¿Mas qué hablo traïdor?, ¿qué estoy diciendo?
No es bien de un tal deseo
se venga a enriquecer el río Leteo. (vv. 59-65)

Por otro lado, la relación final que el autor establece entre la muerte y el olvido, representada aquí mediante la remembranza del río Leteo, apunta en cierto modo a la concepción medieval de la *vita flumen* que también encontramos en las coplas de Jorge Manrique, especialmente en el conocido pasaje “Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ que es el morir”. En las coplas a la muerte de su padre, unos versos más adelante, el poeta recurrirá al tópico literario del *ubi sunt?* para vincular también el concepto de la muerte física con el olvido.

Encontramos otros dos poemas en el manuscrito de la Biblioteca March de Mallorca, que guardan relación con este tópico y que no se recogen en las ediciones impresas aunque pueden atribuirse a Silvestre. Ambos sonetos hacen evidente que el poeta no discriminó ni temas, ni metros, a la hora de componer. A su vez, estos textos demuestran que Silvestre experimentó con distintos tipos de metro para la formulación de un mismo tópico literario, como sucede con este motivo del Amor enamorado.

En el primer soneto (XXVIII) al que nos referiremos, Silvestre nos permite asistir a una cotidiana escena entre una madre y su hijo, con la excepción de que en este caso, los protagonistas son Venus y su hijo Cupido, que entra en la escena con un ramillete de flores en la mano. La madre le pregunta dónde lo ha encontrado y el niño responde que lo ha encontrado en *un caliente montecillo de nieve soberano* (PMBM, f. 196, vv. 7-8). Si atendemos a los versos del terceto final del poema, entendemos que el *caliente montecillo* es el *blanco pecho de Doña María* y nos cuestionamos si Silvestre esconde detrás del personaje de Cupido una relación más próxima y menos idealizada entre el poeta y su dama:

Él dice: “No lo niego, madre mía,
pensé yo que era nieve y era cierto
el blanco pecho de doña María” (PMBM, f. 196, vv. 12-14).

El fragmento es ambiguo desde el punto de vista de la significación del ‘blanco pecho’. El poeta adopta una expresión recurrente en la descripción de la amada, basada en la equiparación del pecho con elementos que hiperbolizan su blancura. Sin embargo, en este pasaje, Silvestre compara la blancura del pecho de la amada, también con la nieve, para hacer referencia probablemente a su frialdad. En esa línea, el segundo soneto (XXIX) del

manuscrito también describe, en sus versos centrales, cómo se siente el Amor, en una descripción del sentimiento equiparable al del poeta, doliente por la actitud de *femme fatale*, cruel y despiadada de la dama:

Y es porque Amor de amor está doliente
y no pensó que amor tan crudo fuera,
si agora por sí mismo no sintiera
la furia y el dolor de su accidente.

Mostrarse piadoso ya querría
por conseguir piedad el niño ciego
con quien lo mata, que es doña María. (PMBM, f. 196v., vv. 5-11)

Silvestre se aleja en esta composición de la visión de la dama como *donna angelicata*, imagen que también proyectará en la *Visita* y la *Residencia de Amor*, dos poemas que siguen la tradición de los infiernos y cárceles de enamorados medievales y de los que nos ocuparemos más adelante.

El amor pintado en el alma

Una vez Cupido lanza sus flechas, da comienzo la aventura amorosa, unas veces iniciándose el enamoramiento, tantas otras convirtiéndose en rechazo. Los procedimientos por los que Cupido opera, así como su efectividad, forman parte del imaginario colectivo social y los representamos actualmente mediante expresiones tales como “flechazo”, “el amor es ciego” o “morir de amor”, que han quedado fijadas y forman parte ya de nuestro vocabulario cotidiano. En cualquier caso, la percepción visual es indispensable para que se produzcan los efectos de las flechas de Cupido y tras ese fugaz instante en el que los ojos entran en contacto con el objeto deseado, el gremio de poetas en general, y Silvestre en particular, no escaparán de los caprichos del ciego niño alado.

Encontramos en los versos de Silvestre diferentes ejemplos donde se describe el proceso del enamoramiento neoplatónico, mediante el cual el sentir amoroso entra por los ojos y queda fijado en el alma de manera perenne. Así en la composición X, que es una glosa al villancico “Los ojos

con que os miré”, recogido en la *Flor de romances y glosas* de Zaragoza (1578, f. 237), Silvestre escribe:

Después que vuestra figura
en mi alma Amor pintó,
tan contenta la dejó
y tan rica de ventura
que la desconozco yo.

De tanto bien y consuelo
solo el veros causa fue,
y por eso estimaré
más que lo que ciñe el cielo
los ojos con que os miré. (*MP_I*, f.141, vv. 1-10)

La misma idea encontramos en el poema XXVII, en el que observamos de qué modo el poeta asimila este tópico y lo versifica:

Ojos que norte sois del estrellado
y sempiterno cielo cuyo influjo
hace mi corazón bien fortunado.
Dime, ninfa hermosa: ¿quién me trajo
a bien tan principal, que retratado
viva en el alma mía tu dibujo? (*MP_I*, f. 92 vv. 9-14)

Las historias de la literatura han situado tradicionalmente a Gregorio Silvestre en el epígrafe de los poetas del Siglo de Oro, como estandarte y defensor, junto a Castillejo, de la poesía tradicional castellana. En alguna ocasión, el poeta también ha sido sospechoso de no simpatizar con las novedades métricas que durante esos años llegaban a la Península.

Quizá unas desacertadas palabras de Pedro de Cáceres en el prólogo de las *Obras*, en las que el editor hace referencia al asunto de la introducción del endecasílabo en España, puedan haber influido algo en la catalogación de la obra del poeta. Sin embargo, al leer el soneto de Silvestre “Pintó en mi alma Amor vuestra hermosura”, observaremos que la influencia de Garcilaso es evidente en la composición:

Escrito está en mi alma vuestro gesto,
y cuanto yo escribir de vos deseo;
vos sola lo escribisteis, yo lo leo
tan solo, que aun de vos me guardo en esto.

En esto estoy y estaré siempre puesto;
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.

Yo no nací sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma mismo os quiero.

Cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir, y por vos muero (Garcilaso, Soneto V).

Pintó en mi alma Amor vuestra hermosura
no hecha de pincel sino entallada,
al vivo, y tan al proprio retratada
que valgo lo que soy, por la figura.

No tengo más valor que la pintura
y en esto está mi alma confirmada,
que ni hay cosa sin vos que valga nada
ni hay más valor que vos ni más ventura.

Así no sé, señora, más que amaros;
el fin sois vos de todo el bien que espero;
mi vida y mi salud está en miraros.

Y como no hay quereros más que os quiero
tampoco puede haber más desearos
ni más morir por vos de lo que muero (Silvestre, XXVI, *MP*_I, f. 11, vv. 1-4).

Silvestre toma como modelo el soneto de Garcilaso y así lo evidencian las claras correspondencias del primer y último verso, en el que el poeta se acerca al verso “*E ‘l nome che nel core mi scrisse Amore...*” de Petrarca que encontramos en su *Canzoniere* (Béhar, 2008, p. 155). En la misma línea, este tema también fue tratado por Silvestre en la glosa a la canción «Los ojos con que os miré», que se encuentra en el manuscrito II- 531 (f. 141), de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. La canción dice así:

Los ojos con que os miré
quisiera luego sacar
pues mi hicieron desear
lo que nunca alcanzaré.

La glosa de Silvestre, por lo tanto, será una amplificación del mote y se construirá mediante la descripción del proceso del enamoramiento, marcadamente neoplatónico, y del gozo que siente el poeta al observar a la amada:

De tanto bien y consuelo
solo el veros causa fue,
y por eso estimaré
más que lo que ciñe el cielo
los ojos con que os miré. (vv. 6-10)

Confieso deberles cuanto
tesoro conmigo queda;
pienso cómo pagar pueda
y no es posible ser tanto
sino en la misma moneda. (vv. 11-15)

Sin embargo, en Silvestre se mantiene también la otra cara de la moneda del amante renacentista, que es consciente del amor inalcanzable:

Ya estoy harto arrepentido
de tan loca fantasía;
mas mirad, señora mía,

que estaba el seso perdido
y loca la fantasía.
Mi voluntad ya es tan buena
y tan segura mi fe
que de vos esperaré
solo por fin de mi pena
lo que nunca alcanzaré. (vv. 31-40)

Por otro lado, Alonso (2002, p. 26) advierte que dentro del desarrollo del tópico de la belleza superlativa, a la que ningún artista haría justicia, se siguieron diferentes fórmulas a la hora desarrollar el motivo: la primera, consistiría en describir al amante que lleva otro retrato de la amada pintado en el alma —como observamos en el soneto de Silvestre—; otra, reflejaba a la mujer del retrato siendo mucho menos cruel que la de carne y hueso; también podía ocurrir que la obra de arte fuera tan bella que la dama enamorara hasta en pintura; y, por último, también se desarrolló el tópico señalando al pintor que corría el riesgo de deslumbrarse, y hasta de arder, si miraba directamente el modelo.

El profesor Blecua (1973, p. 314), al analizar la poesía amorosa de Silvestre, señaló la popularidad de la que gozaba el tema en el ambiente erótico y religioso del siglo XVI. No obstante, el tópico del amor como medalla también encierra el concepto cancioneril del “no me voy que con vos quedo”, es decir, el recuerdo de la amada, que se mantiene vivo gracias al retrato que lleva de ella en el alma, que acompaña al poeta a todas horas y llega a convertirse en su bien más valioso. Así mismo, también me parece oportuno rescatar el trabajo profesor Blecua para hacer referencia a la relación que establece entre la poesía amorosa de Silvestre, que tiene como objeto alabar la belleza de Doña María, y la cántiga de loor y el *domnejaire* provenzal, composiciones en las que el objetivo mismo del poema es la loa a su destinatario. En este contexto, el tema del elogio imposible es otra manera de hiperbolizar la belleza de la amada (Blecua, 1973, p. 267), que el poeta celebra:

La mano diestra y muy artificiosa
con todo su poder mostró natura

pintando vuestra gracia y hermosura
por arte, y por industria milagrosa (XXXI)

No es alma ya mi alma, que es medalla,
y vuestra imagen es la que está en ella.
No pudo en otra parte Amor ponella
donde tan bien supiesen celebralla (XXXII)

En el primer cuarteto, Silvestre hace referencia a la milagrosa creación de la amada recurriendo a los términos ‘pintura’, ‘mano’ o ‘artificio’, propios también en el tópico del amor como medalla. Si bien la belleza de la amada necesita un buen pintor que haga justicia a sus atributos, la mano creadora de la musa original ha sido, a juicio del poeta, ‘diestra y ‘artificiosa’. Además, Silvestre subraya las características de la amada, no solo físicas (‘hermosura’) sino también psíquicas (‘gracia’), para personificar esa ‘industria milagrosa’, que equipara a la creación de la figura de su dama.

En el cuarteto de la composición XXXII, Silvestre estira tanto la hipérbole del tópico que el poeta ya no necesita llevar la medalla con el retrato de su amada, pues toda su alma se ha convertido en la imagen de la joven. La técnica de Silvestre en el empleo de los tópicos utilizados para ensalzar la hermosura de la amada se materializa pues en estas exageraciones que procuran dejar patente la belleza incomparable de la doncella.

De igual manera que sucedía con el tópico del Amor enamorado, el poeta recurre a la hipérbole para posicionar a su dama en superioridad y singularidad respecto a las demás y también para poner de manifiesto la magnificencia de un enamoramiento claramente neoplatónico, que a través de la imagen de la amada, impregna toda su alma.

El amor engañoso

Los efectos que el amor produce a los enamorados generan cierta desconfianza en el poeta, que pronto advierte su carácter caprichoso e inconstante. Silvestre recurre con frecuencia a tópicos y estructuras cancioneriles y así puede observarse en la canción “No estés tan contenta Juana”, composición en la que el poeta, aun conociendo los desaires del amor,

se centra en la relación jerárquica entre enamorado y dama, estableciendo un vasallaje propio de la lírica del amor cortés:

No te muestres tan esquivia
a quien te sirve, traidora
que quien te hizo señora
te podrá hacer cautiva. (VII, vv. 9-12)

Sin embargo, el paso del tiempo y el hastío del andar penando empujan al poeta a elaborar una reflexión acerca del amor y así lo expresa en su glosa a la letra “Hace amar y no es amor” (XI). Este poema se construye mediante una sucesión de definiciones, que caracterizan al Amor como un “ser que de nosotros viene / y un ser que a todos tiene / sometidos a los pies” (XI, vv. 2-4). En opinión del poeta, además, el amor es un accidente “de la flaqueza del hombre / y aunque tiene Amor por nombre / desamor es ciertamente” (vv. 16-18).

Esa misma idea del amor como accidente la encontramos repetida y reforzada en las glosas que Silvestre compone a “En amor no hay cosa cierta”(XII), y al conocido texto de Diego Hurtado de Mendoza “Nadie fíe en alegría” (XIII). En estas dos glosas de Silvestre se describen, por un lado, la pasión del amor como forzosa y, por el otro, su afición como ciega, dudosa e inestable. El poeta denuncia que en el amor, profano y terrenal, no existan ni la razón, ni la verdad ni la confianza y que su alegría dependa de las desgracias de otros. En la glosa al texto de Hurtado de Mendoza entra en juego otro personaje con capacidad para favorecer al enamorado en su cuita amorosa, la Fortuna:

Jamás de flor de esperanza
el fruto nació tan cierto
que del Amor la mudanza,
de Fortuna el desconcierto
no diesen desconfianza. (XIII, vv. 1-5)

Otra composición encierra el tópico del amor engañoso aunque el tono del poema es más de desencanto de la vida y nostalgia del tiempo pasado que de crítica a la actitud de Amor. El poema en cuestión tiene su único testimonio en el Cartapacio de Morán de la Estrella y es, según reza el título,

una glosa sobre una octava al albedrío con incipit: “No me pesa que Amor me haya rendido” (XLV). Por lo tanto, la composición de Silvestre desarrollará el tema a lo largo de ocho estrofas, al final de cada una de las cuales citará el poeta, de uno en uno, los versos de la octava indicada en el título. La glosa aparece atribuida a Silvestre en el manuscrito y se reafirma su autoría en el *Diccionario filológico* de Pablo Jauralde (2011, I, p. 883). De la octava al albedrío de Hurtado de Mendoza sabemos que existe muestra en el ms. Ottoboniano 2882 (f. 16v) de la Biblioteca Vaticana que ha descrito y analizado recientemente Gariba (2015, p. 48), siguiendo la estela iniciada por Maite Cacho (1994), en su trabajo acerca de los cancioneros españoles conservados en bibliotecas italianas. Sin duda el tema del albedrío gozó de notoria popularidad en la época y son múltiples las composiciones que glosan este tópico, que también se adaptó a lo divino (Difranco, Labrador y Frenk, 1996, p. 393).

Observamos, por otro lado, que el poema de Silvestre desarrolla en su glosa la primera octava de Hurtado de Mendoza, que es un lamento a la falta de voluntad propia, perdida tras el enamoramiento, y que ahora se rige por los designios del amor. Son cuatro las octavas del manuscrito Ottoboniano a lo largo de las cuales, el poeta se lamenta de ese silencio amoroso que se ve obligado a cumplir y que le lleva a redactar su propio epitafio, que cerrará el poema:

Aquí yace un pastor enamorado
 en el lugar más alto que ser pudo
 por esto Amor y Fortuna le han honrado
 aunque Amor por amar le ascio crudo.
 Que desde que le hirió el siniestro lado
 hasta que le mató le hizo mudo
 después de muerto yo diga quien sea
 cualquiera que mirare a Galatea” (vv. 25-32, f. 17)

En la primera estrofa de su glosa, Gregorio Silvestre se lamenta acerca de la poca fiabilidad del amor y la gran cantidad de desengaños que provoca; sin embargo, parece que esas reflexiones vienen dadas desde un punto de vista afectado por la nostalgia del paso del tiempo:

Ribera umbrosa, cuántos desengaños
al presuroso tiempo van siguiendo,
y cuántas esperanzas desconfía... (XLV, vv. 1-3)

Aqueste trato lleva, de sus años,
el que en amor y tiempo se confía. (XLV, vv. 5-6)

El tópico del *tempus fugit*, que aquí el poeta vincula al desengaño del amor, también encontrará en el personaje de Átropos, una de las tres parcas, la representación mitológica perfecta para la expresión poética del paso del tiempo. En cierto modo, el poema recuerda a las églogas pastoriles, tan en auge tras el incansable éxito de la *Diana* de Montemayor, publicada muy seguramente hacia el año 1559, o la *Diana enamorada* de Gil Polo (Valencia, 1565), que dio continuidad a la truncada relación de la protagonista de Montemayor. En esa línea, la reflexión de Silvestre y su nostalgia del pasado encajaría mejor con las quejas hiperbólicas de los pastores Sireno y Silvano, a las que parece aludir con la mención de una Diana que tiene más de pastora, que de diosa del Olimpo y de la caza, y que se ajustaría al tono y estilo de las octavas al albedrío de Hurtado de Mendoza que hacen referencia a la Galatea:

Cuántas veces me acuerdo en este valle
verme en los brazos de Diana
de la forzosa siesta descansado.
Hablar quisiera aquí de buena gana,
mas manda Amor que sufra, muera y calle.

Tengo delante el bien, imaginando
tan vivo como cuando
mil veces en el prado
la hallaba yo a mi lado,
de amor sujeta, atado mi deseo.

De miedo callo, y claramente veo
todo mi bien trocado y no entendido,
mas mándame que calle mi gemido.

Las intenciones de Silvestre a la hora de adaptar el estilo pastoril a esta poesía amorosa pudieron ser un intento de acercamiento genérico sin otra

finalidad que la expresión de su dolencia amorosa. Sin embargo, son poco frecuentes en la poesía del autor las menciones a personajes femeninos que no figuren en la mitología clásica o pertenezcan al círculo cercano del músico y, por ese motivo, la alusión a Diana —sin ser la alusión a la Diosa de la caza— resulta sospechosa e intencionada. Como hemos anticipado, la mayoría de las composiciones de las *Obras* giran alrededor del caos sentimental y la poesía amorosa Silvestre suele describir, quejarse o loar a Doña María, a quien el poeta alude por su nombre de pila, bien sea el real o un seudónimo⁶¹. Si en la tercera estrofa de la glosa el poeta nos recupera la figura de Diana, unas estrofas más adelante leemos un pasaje que puede tener cierto paralelismo con la Égloga I de Garcilaso de la Vega, pues la mansa oveja de Silvestre sufre el mismo designio que el refinado ruiseñor del toledano y ambos se lamentan de igual modo que hacen los dos poetas enamorados en sus églogas:

Cual suele el ruiseñor con triste canto
quejarse, entre las hojas escondido,
del duro labrador, que cautamente
le despojó su caro y dulce nido
de los tiernos hijuelos, entre tanto
que del amado ramo estaba ausente,
y aquel dolor que siente
con diferencia tanta
por la dulce garganta
despide, y a su canto el aire suena,
y la callada noche no refrena
su lamentable oficio y sus querellas,
trayendo de su pena
al cielo por testigo y las estrellas. Garcilaso, (Égloga I, vv. 324-337)

⁶¹ Acerca de la verosimilitud del personaje de Doña María, recupero en este punto los datos que figuran en el título de una de las composiciones del Cartapacio de Morán de la Estrella y que refieren a *Otras letras que escribió Gil a la misma dama, llamada María D. Z. Z. L.* Probablemente, María era el nombre real de la amada de Silvestre aunque las siglas multiplican las posibilidades acerca de su identidad.

La tierna y mansa oveja, al lobo fiero
 que al hijo le ha quitado de su pecho,
 sigue gritando todo su camino;
 no teme de dejarle satisfecho
 hasta que va el pastor siguiendo el tino
 por do la oveja vino
 derramando sus quejas
 y vuelve a las ovejas
 las ricas esperanzas.
 Mas tú, crüel, no solo me has dejado
 en las uñas del amor y de la muerte,
 mas has también vedado
 las quejas, que remedio del mal fuerte. Gregorio Silvestre (XLV, vv. 67-79)

Cabe señalar, llegados a este punto, un verso que podría reafirmar la selección poética llevada a cabo por Silvestre:

Ya nos muestran sus rayos las estrellas,
 mientras la furia pasa
 el uno canta, el otro gime y llora. (XLV, vv. 83-85)

El poeta alude a dos pastores. Uno canta sus penas, mientras el otro gime y llora. Es pertinente esta expresión si tenemos en mente la obra de Montemayor que cita Silvestre unos versos atrás así como las interferencias con la Égloga I del toledano. En ese sentido, el pastor que canta podría hacer referencia a Montemayor, quien desempeñó el oficio de cantor y músico en las cortes de Portugal y Castilla; y el pastor que llora podría aludir al poema de Garcilaso en el que se reitera el lamento de Salicio *Salid, sin duelo, lágrimas corriendo*. En consecuencia, Silvestre podría haber escogido a dos pastores que le eran bien conocidos para contraponer su estilo y maneras al suyo, motivo que explicaría que Silvestre decida acercarse a un ambiente bucólico y ataviarse de una máscara pastoril:

Yo solo, cada hora,
 estoy mudo y penando,
 y estame preguntando
 la Eco por qué... (vv. XLV, 86-89)

El poeta contrapone el silencio del amado a la maldición de Eco, tema que desarrollará en su *Fábula de Narciso* mientras toma de la égloga y del género pastoril el lamento amoroso, el contexto bucólico y la dramatización poética. Por otro lado, durante los primeros años del siglo XVI, el tópico del amar silencioso también se giró a lo divino, como señaló Blecua (1973, p. 478) en su comentario a la *Residencia* y la *Visita de Amor*, poemas en los que Silvestre intercala juicios personales a medida que va desfilando la variada casuística sentimental. Teniendo en cuenta que la estructura jerárquica de la lírica amorosa provenzal (*midons-poeta* / *gilós-lausengiers*) se había simplificado al estrecho vínculo amador-amada, y llegado también el caso particular del amador silencioso, Blecua relacionó el enmudecimiento del amante con la controversia que en esos momentos circulaba acerca del rezo silencioso y la posibilidad de llevar a cabo la oración en cualquier lugar, más allá de las instituciones eclesiásticas.

Los reproches a Cupido

El juego literario de las lamentaciones y de las penurias que el amor, representado por Cupido, hace sufrir a los poetas también deja espacio para la sorna, la ironía y, especialmente, la sátira. Asimismo, evidenciamos que el tópico del Amor enamorado de la dama conlleva una desmitificación en cuanto a Cupido y sus poderes, que de nada han servido ante la belleza de la amada. El joven infante alado y ciego será objeto de múltiples escarceos burlescos que reafirman el desengaño que siente el poeta en relación al amor y su relación con Doña María. En esa línea leemos pasajes como los de la siguiente canción:

¿Una mujer ha podido
ser con vos tan pertinaz?
¡Duelos os dé Dios, rapaz,
cuán para poco habéis sido! (VI, vv. 9-12)

El poeta increpa a Cupido porque este ha urdido sus malas intenciones contra él y no solo ha sido el causante del amor de Silvestre por Doña María sino que, en última instancia también, se ha enamorado de la dama del poeta.

Continúan sus quejas y reproches en la sátira primera, en la que Silvestre mezcla su ironía y desdén casi cómico con una clara intención de hacer reír al auditorio:

Duelos os dé Dios, Cupido,
que fuera vais de compás
ya no os pueden llamar más
Cupido sino Escupido. (IX, vv. 1-4)

En la sátira Silvestre hace mención de personajes mitológicos como Apolo y Dafne (v. 18) y alude también a personajes bíblicos como David y Salomón (v. 27). A lo largo de los 96 versos que ocupa, también hay espacio para la alusión al materialismo femenino, tópico que también encontraremos frecuentemente repetido a lo largo de la obra del poeta:

Ya no os temen vuestras damas,
que un solo cuatrín ahora
acaba más en una hora
que vos con doscientas llamas. (IX, vv. 57-60)

Gregorio Silvestre también usó a Cupido como pretexto para atacar a cualquiera que saliera en su defensa. En la *Sátira segunda* el poeta hace uso de las quintillas dobles para articular una composición que pretende:

Con un trovador galano
quisiera curtir mi estilo
para cortar tan liviano
que pasara por el filo,
y no sintiera la mano.
Pero quiso la ventura
que lo viese mi escritura
con uno que hace trovas
como manajo de escobas
hartas de barrer basura. (*Obras*, 1599, f. 98v, vv. 11-20)

A esa altura deja Silvestre los versos del “majadero descosido”, que no era otro, según figura en las *Obras*, que “un tejedor que le escribió reprendiéndole por unas coplas pasadas”. Parece que alguien se molestó por las coplas de la *Sátira primera* y le contestó de un modo que no gustó al poeta. El veredicto del autor acerca de la respuesta del anónimo tejedor queda claro en esta segunda sátira, a lo largo de 150 versos repletos de expresiones tales como: “escusado estáis conmigo / aunque fuese por baldón / majadero sois, amigo” (vv. 52-54) o “Y aunque Dios os haga un topo / ciego, cojo, manco y zopo / no dejaríades de oílo, / lo del asno y el perrillo / en las fábulas de Esopo” (vv. 76-80), en clara alusión a los posibles celos que habrían movido al tejedor a emprender la tarea de criticar al Silvano de Granada. No obstante, al margen de las disputas literarias de sujeto amoroso y los ataques directos a Cupido, el rechazo al amor de Gregorio Silvestre se manifiesta también a modo de rendición de cuentas. En ese estado de desencanto, el poeta sigue con los reproches al amor en el soneto que da comienzo de la siguiente manera:

Tiempo es Amor, que el buen servicio pagues
del triste amante, en su pasión desecho... (XX, vv. 1-2)

Mas pídate señor que no halagues
de aquella ninfa el acerado pecho... (XX, vv. 5-6)

En el mismo poema, Silvestre exige su recompensa y pide a “Amor” que se amague en el pecho de su dama. Vuelve otra vez al tópico del Amor enamorado de la dama en el terceto final del soneto:

Tu arco quiebra con su tierna mano
y doma tu furor con su belleza,
y amasa tu crueldad con sus palabras. (XX, vv. 12-14)

El soneto que da comienzo con “¡Qué es esto, dios de Amor, que ya no vales!” recupera el tópico del materialismo de las mujeres al afirmar en el primer cuarteto que “las damas dicen que obras son amores / y ya no quieren gracias ni primores / sino buenas preseas y reales” (XXXV, vv. 1-4). En ese contexto, el poeta se aleja de la poesía de corte petrarquista y no busca la alabanza de la dama. Por otro lado, tampoco pretende ensalzar la belleza de la

mujer como signo de una belleza espiritual que puede ayudar al amante a lograr un amor verdadero. El poeta, en este caso, carga de realismo su pluma para señalar la actitud materialista de ciertas féminas, que desprecian el amor verdadero, y para ello intenta criticar la ineficacia de Cupido alegando que las mujeres ya no esperan buenas obras de sus amantes sino buenas preseas. La composición no tiene desperdicio:

Con oro y plata tiran las mayores
y tiran con el cobre las menores,
que todas ellas son interesales. (XXXV, vv. 6-8)

En la glosa al soneto anterior, Silvestre desarrollará el mismo tema, amplificándolo a catorce octavas reales y siguiendo el mismo esquema métrico (ABABABCC) que aplica Boscán a su poema *Octava Rima* (Boscán, 1943, p. 141). En ese sentido, aunque la excepción a la norma sea siempre Doña María —la Virgen en relación con la poesía religiosa—, ciertas acusaciones son vertidas a lo largo de la obra de Silvestre contra el género femenino. Al margen de las sátiras a Venus, poemas claramente burlescos, el supuesto materialismo de que el poeta usa para desacreditar la efectividad del dios profano reaparecerá en varias de las composiciones. En última instancia, el poeta defiende la concepción neoplatónica de que el amor verdadero trasciende los límites materiales para alcanzar lo inmaterial, y así se acerca al ideal espiritual del amor de Dios cristiano, contrapuesto constantemente al dios de Amor profano.

Por último, coincidimos con la teoría amorosa que propuso el profesor Blecua y según la cual el desencanto final del poeta coincidiría con un enfriamiento de sus sentimientos por Doña María. Blecua (1973, p. 369) lo situó entre 1560 y la muerte del ella, que tuvo lugar también en 1569 —según Pedro de Cáceres— un mes y medio antes de la del autor. Estos últimos años de vida de Silvestre podrían ser el contexto del siguiente soneto, en el que expresaba:

Que tengo vida, que ya respiro,
ya canto, ya no lloro ni suspiro,
ya veo el claro sol deseclipsado. (XXXIX, vv. 6-8)

Las composiciones que recogen críticas y reproches a Cupido son el modo que tiene el poeta de expresar su frustración y desencanto en relación al sentimiento amoroso, que no deja de ser una crítica al vasallaje silencioso y doliente del amor cortés. Al mismo tiempo, estas composiciones conformarán la antesala de una nueva etapa amorosa en el que no hay cabida para el amor profano porque se tiene conocimiento ya de un amor espiritual y divino, que es ajeno al deseo, está fundado en la razón y trasciende los límites de la vida y la muerte porque es eterno.

El amor mal entendido

La concepción del amor neoplatónica que encontramos en la poesía amorosa desde el *Canzoniere* de Petrarca reproduce un esquema amoroso en el que los poetas rinden vasallaje a una dama, a sabiendas de que su amor es inalcanzable. Ese sentimiento nace en los poetas como fruto de la visión de la mujer amada, por lo que el sentido de la vista resulta indispensable en el proceso. En contraposición, los parámetros de este canon amoroso no exigen un acercamiento físico a la mujer y, en consecuencia, el enamorado deberá satisfacer sus deseos mediante la contemplación de su belleza, en la que se recreará Silvestre, y también el resto de poetas amadores.

Sin embargo, a pesar del grado de solemnidad adquirido por la lírica petrarquista y la asimilación de la filosofía neoplatónica, la sociedad del siglo XVI mostraba, en ocasiones, comportamientos que fomentaban la adopción de esas teorías filosóficas y poéticas.

En el contexto inmediato de Gregorio Silvestre la sociedad se constituía mediante unos roles de género muy determinados a los que venían a sumarse condicionantes en cuanto a estatus social. En ese sentido, muchos enamorados se vieron forzados a contraer matrimonio para satisfacer los intereses de su linaje, en una realidad que fomentó la existencia de otros amores platónicos, que han permanecido en algunos cancioneros de la época.

En la línea de la lírica petrarquista, a lo largo de las *Obras* encontramos diferentes las intercalaciones morales de Silvestre, que sirven al lector para elaborar un perfil del ideal del amor que el poeta contempla y de su constante contrariedad. El poeta enamorado afirma:

Amor manda que calle, Amor que hable,
yo muero entre temor y atrevimiento,
la ley de obedecerlo es inviolable
no tiene apelación su mandamiento. (XXXVII, 1-4)

La composición se nos presenta mucho más extensa en el manuscrito 3806 de la Biblioteca Nacional. En dicho testimonio, el poema aparece como una “Carta escrita a una dama, por un su servidor que de ella recibía pocos favores y muchos desfavores”, y en ella parece que el poeta expresa su inconformismo en relación a las conductas amorosas establecidas. Por lo tanto, a pesar de que la poesía amorosa de Silvestre se inspira en los modelos literarios petrarquistas, que destellan los ideales del amor neoplatónicos, el poeta reconoce la contrariedad que experimenta el amante enamorado y se aleja, en cierta manera, de la “serenidad relajada” de Garcilaso, que aceptó con resignación que el sufrimiento provocado por la razón y la sensualidad, era inherente a la condición del amante (Parker, 1986, p. 64). A diferencia de Garcilaso, nuestro poeta muestra en varias ocasiones su disconformidad hacia la teoría filosófica neoplatónica que defiende el ideal de amor petrarquista, señalando las limitaciones que este presenta, especialmente en la aplicación práctica de sus preceptos dentro del contexto cotidiano de hombres y mujeres.

Unos versos a continuación, Silvestre se cuestiona “¿cómo hará un seso tan doliente —el de Cupido— que hable yo y calle juntamente?” (XXXVII, vv. 6-7) y así, nos deja participar de su desengaño y comparte en sus versos su estupefacción tras verse en tal estado. Racionalmente, el poeta ya sabe que ese no es el buen camino.

El texto que figura en todos los testimonios consta de ocho estrofas, en contraposición a la versión hallada en *MN*₄, que recoge una versión más extensa del poema, indicando también que fue compuesta a modo de carta. Por lo tanto, el poema se enmarca dentro del género epistolar, a pesar de que en las *Obras* el texto ha sido desprovisto de 15 estrofas en las que encontramos diferentes expresiones que apuntan al carácter inicial de la composición:

Mezquina, desgraciada y desdeñosa
en dar ni aun esperanza de favores
aquesta carta recibí en paciencia
que amor me dio para escribir licencia (*MN*₄, f. 67)

En medio pues de aquestos extremos
será según lo que se apunta y toca
que en este mi papel hablar dejemos
las que dirán más que la boca
la vuestra y la mía digo do veremos
la fuerza del amor, o mucha o poca,
según sentir podréis, y yo deciros,
que aquesta fue la causa de escribiros (MN₄, f. 67v)

A Silvestre le parece que “nadie calla más de lo que calla / quien no sabe decir lo que padece” (XXXVII, vv. 11-12), probablemente en clara oposición al silencio amoroso característico del amor cortés que, por adúltero, debía ser disimulado. A juicio de Silvestre, bien entrado el siglo XVI, quien calla es porque no sabe qué decir, no porque mantenga un código amoroso y ético que pretenda salvaguardar la honra de la amada. En contraposición, en la versión manuscrita de Mn₄, encontramos la aplicación total del ideal amoroso petrarquista:

Mi voluntad es vuestra por entero
entera está mi fe que no desmaya
y pues así queréis, y más no darme
contento estoy en veros y mirarme (MN₄, f. 69)

El amante ofrece su fe al servicio de la dama y acepta el sufrimiento impuesto por Amor. El poema, tal y como figura en las *Obras*, refleja el ideal de amor neoplatónico, inalcanzable, doloroso y aceptado. Sin embargo, que el poeta exprese abiertamente sus quejas a la amada y las presente — inicialmente— en forma de epístola, indica una incipiente superación de los cánones establecidos por la tradición literaria, que otros autores del XVI también consideraban contradictorios y poco acordes a la realidad.

El tópico del amor malentendido es aquí un recurso que sirve al poeta para elaborar un decálogo del buen amador que recoge una serie de requisitos como el de *ya no soy quien ser solía* que resume en el famoso verso como la admiración por la dama ha producido una evolución en el poeta que celebra su gozo:

Nunca pensé jamás ni lo creyera
llevar Amor de mí tan gran trofeo,
mas yo lo llevo del mayor ahora
después que sé teneros por señora. (XXXVII, 29-32)

¿A qué trofeo se refiere Silvestre? Algunas expresiones del poema resultan ambiguas. Tal es el caso de “de verme vuestro estoy tan satisfecho” (XXXVII, 34), “nunca podré ya dar al olvido / el tiempo mal gastado y sin provecho, / que estuve de este bien desposeído” (XXXVII, 35-37) o “Los ojos míos son de águila ahora,/ pues he podido ver mi sol de lleno,/ la gracia, y la hermosura que en vos mora” (XXXVII, 41-43).

En el soneto XXIV, como veremos al tratar el mito de Sálmacis y Troco, Silvestre también hace referencia a lo que Blecua llamó el “fin deseado” del poeta, que es la unión física con la amada, más allá del beso:

Habiendo sido ya más combatida
mi ninfa, que en el mar la dura roca,
Amor la fuerza hiere y la provoca
a darse entre mis brazos por vencida. (XXIV, 1-4)

Si bien es cierto que en esta composición Silvestre no menciona más que sus hermosos labios, hecho que no permitiría asegurar la consecución del fin deseado, también resulta evidente que en la pasión amorosa que siente el poeta late un deseo carnal⁶². Si retomamos el hilo de la composición que versa acerca del concepto del amor mal entendido, esa pasión carnal inspirada por Cupido es el fuego al que se refiere el poeta en la octava final del poema, en la que se establece una clara oposición entre el fuego del amor profano y el de la dama, inextinguible y para el que “no puede ser la muerte inconveniente/ que os deje yo de amar eternamente” (XXXVII, vv. 63-64).

⁶² Alberto Blecua (1973, p. 383) parece llegar a la misma conclusión tras el estudio detenido de la lírica amorosa del poeta y señala “un grupo de sonetos que parece indicar que Silvestre sí recogió algún fruto de sus amores, pero desconocemos su exacto alcance”. Tal es el caso del soneto que da comienzo con “Señora, ¿hay más mal que al deseoso” y que tiene como final los siguientes versos: “Si no queréis que el desear me acabe, / o se ha de proseguir lo comenzado / o se ha de deshacer lo que está hecho” (Silvestre, 1582, f. 304).

En el poema, el poeta se aplica la doctrina del amor petrarquista con algunos matices. Silvestre se muestra doliente y acepta —aunque se queja— la contrariedad de efectos que le produce la situación amorosa. El malestar no le impide dirigirse abiertamente a la dama, a quien expresa su dolor y la causa que lo provoca y, en esa línea, el poeta está defendiendo un amor ideal que asciende a la perfección no solamente a través de la observación de la belleza de la dama, sino también mediante la conversación y el entendimiento, como también defenderá en su fábula de Píramo y Tisbe.

Ya hemos aludido a la cronología general que Blecua traza para la poesía amorosa de Gregorio Silvestre. A tenor de los datos biográficos que nos ofrece Pedro de Cáceres en su *Discurso* (Silvestre, 1582, f. 13), el poeta “escribió muchas poesías amorosas teniendo por sujeto, casi desde su niñez, a una dama llamada a Doña María, cuya calidad, por razonable respeto no se explica”. Así pues, siguiendo las pistas biográficas, que dejó Pedro de Cáceres en las ediciones impresas de las *Obras*, y los datos rescatados por Marín Ocete en su trabajo sobre el poeta, encontramos también en el análisis de las composiciones amorosas del profesor Blecua (1973, p. 378), un epígrafe dedicado al misterio que rodea la identidad de Doña María a quien Blecua considera “un personaje real, aunque no es imposible que no fuera este el nombre auténtico de la dama, sino una señal”, siguiendo reminiscencias medievales. Aún hoy, no existe ningún documento que permita señalar una identidad real válida para la dama de Silvestre, más allá de las mencionadas iniciales *María D. Z. Z. L* que aparecen en el Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella (f. 17v).

Teniendo en cuenta, por otro lado, que Silvestre aprobó la oposición de organista en 1541, no es de extrañar que tanto Marín Ocete como Alberto Blecua hayan situado a Doña María en Granada. El poeta y músico tenía 21 años y ese octubre de 1541 estaba al servicio de los Duques de Feria en su palacio de Montilla. No tenemos más datos biográficos del poeta hasta el bautizo de su hijo Juan, el 8 de octubre de 1547 y poco sabemos de Juana de Cazorla, que como mujer del músico es la gran figura ausente del prólogo de Pedro de Cáceres. Aunque Juana de Cazorla también aparece con su epístola en los prólogos de las *Obras*, el editor la tiene poco, o nada, en cuenta en el repaso biográfico de Silvestre y únicamente se refiere a ella al relatar el episodio de la muerte del poeta, para decir que era de Guadix y que allí se retiró con sus hijas pequeñas al enviudar. Desconocemos, por tanto, cuándo se

produjo el enlace entre Juana y Gregorio Silvestre aunque es probable que se conocieran y casaran en Granada, algunos años antes de que el poeta conociera a Doña María, y se enamorara de ella. Acota Blecua ese momento y lo sitúa alrededor de 1550 haciéndolo coincidir con la probable fecha de redacción de la *Visita de Amor* en la que Silvestre exterioriza su amor por Doña María y en la que también recuerda, entre otros poetas, a Cristóbal de Castillejo, que habría muerto ese mismo año. No obstante, la situación declarada por el editor en el *Discurso* preliminar de las *Obras* indica, como se ha adelantado, que el poeta y su amada debieron conocerse en su niñez, antes de que Silvestre casara con Juana de Cazorla.

En lo que refiere a la cronología de su poesía amorosa, en 1550 Silvestre ya habría conocido a Doña María y habría encontrado también la inspiración para la composición de sus versos de alabanza a su belleza, recurriendo como hemos visto a los tópicos del amor enamorado y el amor como medalla. Encuadra en este contexto la *Visita de Amor*, que se distancia de la *Residencia*, del mismo modo que ocurre con los poemas de este ciclo de Cupido dedicado al amor, tras la fase del desengaño amoroso experimentado por el poeta.

Las composiciones XXXVIII y XLIV encajarán pues con el esquema teórico-amoroso que Silvestre refleja en la *Residencia*, en el que tras los reproches y quejas a Cupido, el poeta encuentra la paz en un amor divino y eterno. En cierta manera esa actitud se ve reflejada también en aquellos poemas en los que el tópico central es el paso del tiempo y el recuerdo de una vida pasada que el poeta añora. Esa madurez, que emana de las octavas de Silvestre arriba citadas, coincide con los versos del soneto XLIII que resume la evolución del poeta en el terceto final:

Por otro amor, en quien tener firmeza
espero, con su gracia te he dejado
que tú eres falso dios, y él verdadero. (XLIII, vv. 12-14)

Fortuna y Ventura

En las quejas amorosas de Gregorio Silvestre hay espacio también para los infortunios que acompañaron al poeta. Como ocurre en el ciclo de Cupido y como veremos también en los poemas dedicados a Venus, Silvestre dirigirá sus quejas a una personificada Fortuna en una serie de poemas que rebosan comentarios irónicos y jocosos que buscan la risa fácil del lector u oyente. Así define Silvestre al personaje en su composición *Contra la Fortuna*:

Es tu ser una locura
de quien se ríe la muerte
y no acaban de entenderte
si eres fortuna o ventura
si eres acaso dicha o suerte.
Todo aquesto te han llamado,
y planeta, signo y hado,
a la verdad siendo nada,
porque eres declarada
con nombre desvariado. (II, vv. 101-110)

El poema se construye mediante una descripción etopéyica y alusión iconográfica a la Fortuna en la que queda reflejada la postura del autor. Hacia la mitad del poema, Silvestre propone también una enumeración de famosos desafortunados que sirve de *exemplum* y se extiende hasta los 370 versos, entre los que desfilan Salomón (v. 158); Narciso y Homero (v. 162); o Aníbal y Escipión (v. 233), para demostrar el carácter mudable del personaje.

El poeta renuncia a la concepción pagana de la Fortuna para descansar finalmente en la Providencia cristiana, completamente opuesta en sus términos, aunque aprovecha también la ocasión para introducir el tono jocosos, en el apremio del padecimiento que otorga la moralidad cristiana:

Y es cosa bien entendida
que haber padecido acá,
el que de sí no se olvida
es para que Dios allá
le colme más la medida.

La ventura verdadera
estable, firme, y entera,
no es la humana que perece
sino la que permanece
donde todo el bien se espera. (II, vv. 331-340)

En las dos glosas de Silvestre a la canción “Fortuna me ha de acabar” nos volvemos a encontrar con el concepto de infortunio que el poeta señala haciendo hincapié en el carácter variable, injusto y desdinoso de la Fortuna.

Ambos textos tienen cuatro estrofas aunque el mecanismo de la glosa varía. Mientras la primera repite siempre los dos versos finales de la canción glosada, la segunda desarrolla un verso en cada estrofa. Por otro lado, si nos acogemos a la lectura literal de algunos de los versos, el lector podría sospechar que ese acercamiento entre Doña María y Gregorio Silvestre fue más íntimo de lo que los cánones cortesanos y la honra femenina de la época permitirían, hecho que pudo fomentar todavía más el sentimiento de frustración en el poeta:

No haber bien, o deseallo
no es tormento tan crüel
como en viéndose con él
de entre las manos [quitallo.
(III, vv. 17-20)

Una cosa es pretender
el bien y nunca alcançallo
pero venillo a tener
y tenido no gozallo
no hay más mal que pueda ser
(IV, 35-39)

El poeta abordará el tema de la fortuna en dos sonetos más. El primero de ellos se encuentra en el manuscrito 3806 de la Biblioteca Nacional y se incluye en este trabajo, en la composición número XXXIV. El poema forma parte de una serie de composiciones a las que ya nos hemos referido al hablar de Cupido y que concluyen con los versos “do sobra amor y falta la esperanza”. Las quejas a la mala Fortuna se producen y evolucionan al mismo tiempo que los reproches a Cupido. En un principio recogen el llanto de un poeta que demuestra su tristeza y su enfado, aunque en algunas ocasiones deja espacio a la distensión y la risa fácil y, muy frecuentemente, se sirve de manidos tópicos sobre la mujer que todavía circulaban en la época.

El transcurso de los años y muy seguramente la muerte de Doña María empujan al poeta a identificarse en el soneto XXII con Tántalo (v. 6), condenado a penar deseando poseer lo inalcanzable y después Silvestre se sitúa:

Ahora en el oficio detenido
que tienen las cincuenta menos una. (XXII, vv. 7-8)

El poeta quizá juega con la expresión “las cincuenta menos una” para realizar alguna referencia temporal a su edad. Por el sentido del texto, bien podría ser este uno de los últimos poemas que compuso, en este caso a raíz de la muerte de Doña María, que según palabras del editor debió de ocurrir en agosto de 1569, mes y medio antes que la del poeta. No obstante, con la expresión ‘las cincuenta menos una’ el poeta está haciendo alusión también al mito de Dánao y a Hipermestra, la única de sus hijas que no mató al marido porque este la había respetado (Grimal, 1981, p. 126). Por lo tanto, el oficio detenido debe ser el castigo al que fueron arrojadas sus 49 hermanas, que terminaron con las vidas de sus maridos durante la misma noche de bodas, y fueron condenadas a rellenar un barril sin fondo en el infierno.

Aunque Blecua (1973, p. 370) señala que en el momento de la muerte de María el poeta consideraba — si la hubo— su relación terminada, el poeta lamentó mucho su partida, precisamente en un momento en el que quizá ya estaba enfermo y veía muy próximo su propio final:

Ahora enfermo, y si es posible muerto,
tendrá siempre mi alma allí presente
la imagen por quien vivo en tanta pena. (XXII, vv. 12-14)

Cupido, la Fortuna y los demás personajes mitológicos que asoman en la poética de Silvestre sirven al poeta para la expresión de los sentimientos que provoca en él su amor por doña María. No abandona a los personajes profanos aunque su ideal del amor haya variado, los situará a modo de contrapunto de la escena y como tópico manido de lo que en realidad representaba el amor cortesano y profano.

Venus, madre de Cupido

Gregorio Silvestre recurrió al personaje de Venus en distintas ocasiones. En la mayoría de alusiones el poeta hace referencia a su belleza y así la hace aparecer como competidora de la beldad de su amada. Encontraremos a Venus también presidiendo junto a Cupido la cárcel de enamorados de Silvestre. Sin embargo, en ninguna de esas composiciones sale Venus tan mal retratada como en la serie de sonetos satíricos que Silvestre dedicó a la diosa y que le permitieron tratar asuntos que no encajaban en el cuadro ideal del amor cortés.

Blecua (1973, p. 501) consideró acertadas las atribuciones a Silvestre hechas por Gallardo y Martín L. Guzmán y por ese motivo, al comentar las cinco sátiras de las *Obras*, tuvo en cuenta también los dos nuevos sonetos del poeta, que habían ido circulando por vía manuscrita.

Como sucede en toda la poética de Silvestre, así como también en la de muchos autores coetáneos, sus versos parten de un cruce de tradiciones muy difíciles de desvincular y que evolucionan. La poesía satírica de Silvestre, resumida por Blecua, se centra principalmente en verbalizar ataques directos a Cupido —y a cualquiera que lo defienda como el “majadero descosido”—, a la venialidad de las mujeres y a los malos poetas, como heredero literario de una tradición jocosera representada por Villasandino, Juan Poeta, Montemayor o Gómez Manrique. No obstante, pronto advirtió también Blecua que esos sonetos que circulaban manuscritos, amén de abanderar la burla, respondían a un contexto plenamente renacentista que más tarde culminaría en la acidez poética de Quevedo, Lope o Góngora.

Los dos sonetos comentados por Blecua, así como el que recuperamos y vinculamos a esta serie, nos han llegado mediante testimonios manuscritos. El poema de la colección de Morán de la Estrella (f. 9v) nos indica en el título que es un *Soneto a una pintura donde estaba Cupido dando a Venus un espejo* y en él aparecen las dos deidades del amor, deformadas mediante el insulto hasta la caricatura burlesca:

Toma el espejo, Venus, que pedías
al bobo Cupidillo y medrosuelo;
verás en él un gesto, el más suzuelo,
que tuvo puta vieja de tus días. (XXV, vv. 1-4)

El poema busca la complicidad del lector, o más probablemente el auditorio, e incita a la risa, la distensión y el simple entretenimiento. El primer verso nos sitúa ante la mil veces representada escena de la Venus del espejo, recreada entre otros, por Tiziano, Velázquez o Rubens aunque Silvestre no parece que tenga un interés culto en el mito, más allá de distraerse y entretener. En contraposición a la difusión pictórica, que ya evidenciamos en el título, parece que el rastro literario de este tópico es escaso aunque Blecua estableció un interesante paralelismo entre estos sonetos sobre Venus y algunos de los epigramas recogidos en la *Antología Griega*. Recientemente, Gil Fernández (2015), en su trabajo sobre la poesía de los hermanos Argensola, relaciona estrechamente este tópico con la historia de Lice de la misma antología, a la que él se refiere como *Palatina*: “La angustia de Lice al ver reflejados en el espejo los estragos causados por la edad en su belleza remonta, en última instancia, a los epigramas en que la cortesana Laide, irritada al contemplar las arrugas, ofrendó con despecho el espejo a Afrodita” (p. 403).

En el soneto de Silvestre, aunque la diosa pide el espejo a Cupido, es el poeta quien se lo ofrenda, como Laide hizo con Afrodita. El poeta adelanta que el espejo servirá a la diosa para observar en él su propio gesto y a continuación aprovecha para describirla subrayando de ella su soberbia y (“en tanto más te tienes que deberías”, v. 8) y su comportamiento adúltero (“Llamad a Martecillo, muy ufano, / quizá que volveréis zamarreados”, vv. 12-13). Mientras la pintura representaba a Venus y recurría al espejo como único medio para plasmar su belleza (Sáez, 2019, p. 78), Silvestre acerca el espejo a Venus y aprovecha para increparla por su actitud.

Por otro lado, la acción del segundo soneto debería situarse en un contexto mitológico posterior al episodio del *Juicio de Paris*. Al parecer, en la *Antología Palatina* también se recogía un epigrama de Ausonio bajo el título *De Pallade et Venere armata* del que, en opinión de Alberto Blecua, pudo haberse servido Silvestre directamente para su composición⁶³. El argumento relata la incitación a las armas por parte de Pallas, celosa de Venus porque

⁶³ El único epigrama que aparece en las *Obras* es una traducción del texto de Merlín Cocayo y Blecua llega a la conclusión de que llegó a las prensas por error. Para el gusto de Silvestre por el latín macarrónico y, en particular, por la obra de Teófilo Folengo remito al estudio de Alberto Blecua (1972) publicado poco antes de concluir su tesis doctoral sobre la poesía de Silvestre.

esta ha recibido de Paris la manzana que ponía fin a la discordia sobre su belleza. El tono desafiante de Venus al final del poema pone el acento ácido a la composición:

¿En qué juicio cabe, di, señora
menospreciarme ahora estando armada
si cuando te vencí estaba desnuda? (XXX, vv. 12-14)

Las alusiones a los pechos de Venus del anterior soneto así como la mención explícita a su cuerpo desnudo indican una desviación respecto a los cánones amatorios propios del fino amor y en ese sentido, como ya señaló Quintero (1992, p. 235), “el erotismo de la poesía petrarquista se consigue principalmente a través de un tipo de fetichismo textual, una fragmentación metafórica y la rectificación del cuerpo femenino basándose en valores materiales: el pelo como oro, el cuello como cristal, etcétera. Simultáneamente y paralelamente al modelo petrarquista canonizado, existía en España una corriente alternativa de poesía amatoria, con un tono cómico y un tema abiertamente sexual”.

El tercer soneto a la diosa de la belleza versa el tópico de la madre que azota a su hijo para amonestarle por su conducta errática. ¿Cómo no va a resultar Cupido un ser cruel tras semejante método de aprendizaje?

La composición utiliza una imagen atroz de Venus que ya había sido recreada por Luciano de Samosata en su *Diálogo de los Dioses* (Diálogo XII) en el que Venus se cuestiona la ineficacia de Cupido ante Minerva, Diana o las musas. En realidad, la intención de Silvestre es volver a aludir al tema del amor enamorado como síntoma de su ineficacia y falta de poder:

Y yo pensando cierto que ella era
el arco le dejé, y no le negara
el alma y las entrañas que pidiera. (XL, vv. 12-14)

Tenemos noticia de este soneto gracias a dos testimonios manuscritos. Uno de ellos se encuentra en el ms. B90-01-08 (f. 196) de la Biblioteca Bartolomé March de Mallorca y aparece atribuido a Silvestre. Por otro lado, en el ms. II-1587 (f. 51) de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid encontramos otra versión sin indicación alguna al autor pero que indica en el

título que se trata de un “Soneto a una dama llamada Doña María”. En la edición del código mallorquín llevada a cabo por Labrador y DiFranco (2011, p. 671) se menciona el paralelismo que Fucilla (1960, p. 112) establece entre este soneto y el epigrama del poeta neolatino Girolamo Angeriano “De Caelia et Cupidine” incluido en su *Erotopaegnion*.

Quizá el tono poco adecuado de los versos favoreció que estos sonetos a Venus quedarán excluidos de las *Obras* de Silvestre. Sin embargo, DiFranco y Labrador en su compilación del *Florilegio de poesía erótica del Siglo de Oro* (2006, p. 120) concluyen que “aunque esta poesía circulaba anónima casi siempre, no quita para que sepamos de poetas conocidos que pusieron la pluma al servicio de Venus, como aquí es el caso de Diego Hurtado de Mendoza, de Lope, de fray Melchor de la Serna y de Barrionuevo”. Al fin y al cabo, no debemos olvidar que los poetas del XVI eran herederos también del *Libro del Buen Amor*, *La Celestina* o *El Corbacho*.

El personaje de Venus volverá a aparecer en la obra de Silvestre, y tomará voz en la *Visita* y en la *Residencia de Amor*, dos composiciones articuladas por el poeta como audiencias, y recreadas empleando multitud de términos extraídos del ámbito judicial. En ambas composiciones figurarán también el poeta y su amada, primero ejerciendo de testigos de la crueldad y capricho de ambos dioses, y más tarde emitiendo veredictos como jueces de una residencia de amor que se rige por la leyes que configuran el universo sentimental y poético del autor.

La cotidianeidad del mito: Átropos, Medusa y Sálmacis

En el abanico de composiciones mitológicas que encontramos en la obra de Silvestre se advierten ciertas referencias al inevitable paso del tiempo. El poeta expresa su nostalgia recuperando ciertos tópicos literarios como el *Ubi sunt?*, el *tempus fugit* o la *vita flumen*. Junto a ellos, aparece también Átropos, una de las tres moiras y la que interesa a Silvestre porque es la encargada, llegado el momento, de cortar el hilo de la vida de los mortales.

En las octavas de la composición XXXVIII, el poeta se siente “desamado y en el olvido puesto y sepultado” (v. 23) y equipara su lamento al de Apolo y al de Ruggiero, el personaje de Ariosto en su *Orlando Furioso*:

Ni quiero celebrar mi desconsuelo
ni menos invocar mi triste muerte
poniendo los suspiros en el cielo,
quejándome de Alcinia y de mi suerte.

En la estrofa final, el poeta parece que asume la pérdida de ese *locus amoenus*:

Adiós, adiós, oh dulce pradería
adonde el fresco viento respiraba.
Adiós, parleras aves que algún día
con vuestro tierno canto me alegraba,
y tú, verde laurel, con rebeldía
que aborreciste al dios que te adoraba:
sé testigo del mal que represento,
pues que fue igual a mí tu apartamiento. (XXXVIII, vv. 25-32)

El destino se verá representado en algunas ocasiones con las Moiras o Parcas, las encargadas de controlar —tejiendo y cortando— el hilo de la vida. El asunto mitológico de las parcas como representación de la preocupación del ser humano por la muerte, a la que todos tenemos que afrontar pero nadie sabe cómo es, ha sido ampliamente representado artísticamente. Entre los sonetos de Silvestre, uno debió gozar de gran popularidad en el XVI y XVII. Se trata del soneto XLV, que se incluyó en todas las ediciones de las *Obras* y ha sido localizada también en nueve testimonios manuscritos, con ligeras variantes. El poeta reflexiona y nos recuerda que la muerte acecha y no descansa del mismo modo que hará, años más tarde, Velázquez con sus famosas *Hilanderas*:

La vida se nos pasa el tiempo vuela,
las parcas van obrando por su estilo
Átropos muy aprisa corta el hilo
la muerte hace mangas de esta tela. (XLIV, vv. 1-4)

Tiene mucho que ver el paso del tiempo en ese cambio de tono y luz en las descripciones del poeta. Ya no hay flores, la fuente se ha secado, las

aves han enmudecido y en su lugar, el poeta navega a la deriva pasando, como él mismo recita, del peligro a la tormenta, de la fortuna al mal y al accidente:

Y vaya la cargada navezuela,
batida de las ondas de este Nilo,
el aire vital sopla, arde el pábilo,
consúmese el humor, muere la vela. (XLIV, vv. 5-9)

Es inevitable rememorar los conocidísimos versos de la copla III de Jorge Manrique, “nuestras vidas son los ríos / que va a dar a la mar, / que es el morir” y asociar el poema con el tópico *vita flumen*. Sin duda, Silvestre era conocedor y aficionado a los versos del poeta, y la glosa al texto “Por su culpa y mal gobierno” incluido en las *Obras* es fiel muestra de ello. El poeta navega por la desembocadura del río y hace balance. De igual modo que sucede en los poemas de amor, en las reflexiones vitales Silvestre también termina por acercarse, si acaso alguna vez se alejó, a la idea de la vida y el amor eternos, más allá de la muerte:

Y de esta vida tal hacemos cuenta,
y olvídase la que es eternamente
de gozo incomparable y sin medida. (XLIV, vv. 12-14)

Otra composición mitológica curiosa la encontramos en el soneto XXIII. Se ha relacionado con las sátiras a los malos poetas, aunque puede que no tuviera ningún interlocutor trascendental y en ella el poeta solamente buscara quejarse de los ruidos que le impedían concentrarse en sus quehaceres:

A excusas veo andar ciertos gozquillos
royendo los zancajos de mi musa,
y no hacen más mal del que se usa
entre ellos, que es el sin sabor de oírlos.

Yo quiero de cansado de sufrillos
mostrarles la cabeza de Medusa,

que al uno haga búho, al otro lechuza,
o a entrambos los convierta en sendos grillos. (XXIII, vv. 1-8)

Su solución “mitológica” es servirse del escudo de Medusa, que tradicionalmente convertía en piedra a aquellos que la miraban a los ojos, con la intención de convertir a los dos molestos alteradores en animales menos ruidosos. Sin duda, el tono de la composición es irónico aunque Silvestre no deja de aludir a referencias clásicas, incluso para la escenificación de situaciones cotidianas, hecho que también observamos en la epístola de Silvestre a su amigo Barahona de Soto (XLI).

Por otro lado, la ambigüedad con la que hemos visto que Silvestre trata el tema de la unión física con la dama se acrecienta en el soneto XXIV. En esta composición, Sálmacis y Troco —o Hermafrodito— aparecen como elemento de comparación y representación del tema del beso de almas:

Y allí del mismo amor mío encendida
con sus hermosos labios bebe y toca
el aire más caliente de mi boca
haciendo de dos almas una vida. (XXIV, vv. 5-9)

Blecua, advirtió ya esas referencias explícitas e intermitentes del poeta en relación con, lo que él denominó, el “fin deseado” del poeta y afirmó que “no es otro que la posesión física de la amada” (1973, p. 322). El deseo en Silvestre va más allá de lo espiritual y en ese sentido Blecua concluyó que el poeta no lograba desligar el alma del cuerpo, como hicieran Castiglione en su *Cortesano* o Varchi. Por otro lado y como ya hemos señalado al comentar el tópico del amor mal entendido, la ambigüedad del poeta es comprensible si partimos de la base de que el alarde del goce físico junto a Doña María supondría también un ataque directo a su honradez como dama:

Y un alma de dos cuerpos moradora,
y dos cuerpos en uno más trabados
que jamás hiedra estuvo en olmo alguno. (XXIV, vv. 9-11)

Cabe decir que el soneto al que pertenecen estos versos tampoco resulta concluyente ni ayuda a desvelar el grado de intimidad que se alcanzó

entre amada y poeta. Por otro lado, si bien “el alma de dos cuerpos moradora” del verso 9 sí podría hacer referencia al beso de almas petrarquista y a la unión espiritual con la amada, la imagen de “dos cuerpos en uno más trabados” (v. 11) parece indicar, otra vez, que la unión poeta-dama —o a lo menos las pretensiones del primero— se resistían a renunciar al goce amoroso terrenal y carnal.

La fragmentación mitológica de la obra de Gregorio Silvestre y su análisis atendiendo a los personajes que en ella van apareciendo dibuja un perfil del amante y poeta que coincide en muchos puntos con las observaciones realizadas por el profesor Blecua al abordar la poesía, especialmente amorosa, de Silvestre. Y es que en definitiva, la mayor parte de la poesía de carácter mitológico de Silvestre tenía como pretexto un asunto amoroso, motivo que favorece la notable representación que tienen Cupido y Venus. Sin embargo, otros asuntos subyacen de ese sufrir amoroso, y en esa línea encontramos otros poemas que son muestra del anhelo una juventud lejana, otros advierten de la muerte cercana e, incluso hay espacio también para banalidades acerca del ruido que impide concentrarse al poeta. Silvestre se sentaba a componer ampliamente surtido de elementos de la tradición clásica, que fusionó con la literatura medieval castellana de la que era heredero, así como con la lírica provenzal de carácter amoroso. Pero Silvestre, siempre que puede, deja escapar comentarios “joco-serios” en sus composiciones que encajan con el gusto del poeta por la sorna y por autores como Teófilo Folengo o Hurtado de Mendoza.

Paralelamente al canto de amor oficial que encontramos en sus obras profanas, y que el poeta contrapone constantemente a la religiosidad y al amor espiritual, Silvestre nos ofrece otra particular visión en aquellas composiciones en las que incluye descripciones de la mujer intrincadas en una mentalidad medieval pero también renacentista que, en ocasiones, como sucede con el motivo de la malmaridada, fomentó la crítica a las mujeres por su codicia y falso amor, cuando en realidad, la mayoría solo tenía voz, que no voto, para la aceptación de un enlace pactado de antemano. Quizá Silvestre se sumó a la tendencia habitual de la época asumiendo estereotipos fijados mucho tiempo ha, quizá procuró mediante sus poemas burlescos y jocosos, ridiculizar lo criticado, elaborando un retrato cómico de la sociedad de su época.

Al margen de la agudeza de ingenio del poeta, de la que ya nos advertía Pedro de Cáceres y a la que cabría añadir un poco de acidez y picardía, otra parte importante de la poesía de Silvestre se encuentra en los dos núcleos de poemas narrativos que conforman las fábulas mitológicas y las cárceles de enamorados de la *Visita* y la *Residencia de amor*. En ellos, como en los ciclos mitológicos de los personajes que hemos tratado hasta ahora, será posible evidenciar esa evolución en Silvestre que se aprecia al cotejar un mismo asunto versado distintas veces y, en esa línea procuraré exponerlos, a bien de recrear la evolución poética de Gregorio Silvestre, que avanza paralela a su aventura individual, que demuestra que su poesía es fruto de varias tradiciones que todavía iban fraguándose, algunas más que otras, en las letras castellanas y que desmitifica la teoría de que los metros tradicionales no sean buenos conductores de valores renacentistas y humanistas.

Las historias

Observamos que las historias clásicas salpican significativamente la poesía de Gregorio Silvestre y, asimismo, evidenciamos que esa materia mitológica constituye el tema central de cinco extensos poemas que podríamos dividir, *grosso modo*, en dos núcleos poéticos. Por un lado, el de las fábulas mitológicas y, por el otro, el de las cárceles de amor que encontramos en tanto en la *Visita* como en la *Residencia*.

Los cinco textos se distancian del resto de la obra del poeta por su extensión, que se debe en gran parte a la cantidad de versos necesarios para desarrollar la historia y ha favorecido que frecuentemente se aluda a estos textos como poemas narrativos. Cabe señalar, que no son estos los únicos poemas que presentan un considerable desarrollo de la trama. La recreación poética era una práctica habitual del músico, que gustaba de entretenerse en ciertos pasajes de sus composiciones, y valgan de ejemplo la variedad de argumentos que expone Silvestre en su segunda sátira (Silvestre, 1582, f. 105) en contra de un tejedor a quien el poeta se refiere como “majadero descosido” y que llega a extenderse hasta los 150 versos. Tampoco conviene olvidar, si hacemos referencia a los poemas más extensos de Gregorio Silvestre sus dilatadas glosas al *Pater noster* o a la Virgen María, aunque a estas, por su

temática religiosa, habría que situarlas en un eje temático diametralmente opuesto al de los textos mitológicos y profanos.

Tanto las fábulas como las cárceles se construyen tomando como estructura un modelo narrativo que incluye una introducción, un desarrollo y su correspondiente desenlace y eso las diferencia de las composiciones de carácter más breve, que acostumbran a ofrecer descripciones del estado de ánimo del poeta o de sus sentimientos y suelen hacer referencia a instantes fugaces a los que el poeta alude sin desarrollo alguno. A pesar de que las cárceles beben de una fuente literaria distinta a la de las fábulas, entre ellas existe un elemento en común más, al margen de la extensión y la recreación poética, y es la presencia en todas las composiciones del personaje con el que más dialogó al poeta: Cupido. Porque las *Obras* de Silvestre son, en su mayoría, una reunión de piezas poéticas que versan sobre el amor y se dejan influir por la pluralidad de expresiones líricas que convergieron durante la primera mitad del siglo .

Las fábulas mitológicas de Gregorio Silvestre y los amores imposibles

Si atendemos al prólogo que introduce el libro segundo de las *Obras* de Silvestre, donde se concentran las fábulas mitológicas en metro corto y la *Visita* y la *Residencia de Amor*, Pedro de Cáceres nos indica cómo “a modo de las declaraciones de los oradores, parece que de propósito tomaron los poetas, los argumentos de las fábulas antiguas, y quisieron aventajarse a los griegos y latinos, en el estilo y conceptos” (Silvestre, 1592, f. 151). Considerando la hipérbole como característica intrínseca a la *laudatio* y dejando a un lado las valoraciones subjetivas de Pedro de Cáceres, podemos considerar bastante fiable la cronología del género que ofrece el editor.

En una breve reseña de la poesía mitológica en las letras castellanas, Pedro de Cáceres señala como precursor de este tipo de composiciones a Juan Boscán y recuerda su fábula de Ero y Leandro inspirada en el texto homónimo de Bernardo Tasso —tomado de Museo—. Siguió en el intento, atendiendo a las palabras de Cáceres, Diego Hurtado de Mendoza con su fábula de Adonis y, más tarde, Cristóbal de Castillejo se decidió a traducir la fábula de Píramo y Tisbe, de Ovidio, que inspiraría también a Silvestre,

Montemayor y Antonio de Villegas. Por otro lado, junto a la historia de desamor de los dos jóvenes babilónicos, otros relatos de Ovidio gustaron con especial predilección. En el mismo prólogo al libro segundo, se hace referencia a la *Fábula de Apolo y Dafne* compuesta por Silvestre que, al parecer y según el editor, también intentó poner en verso Alonso Pérez en la *Segunda Diana*. No obstante, esta tradición del género elaborada por el editor de las *Obras* se lleva a cabo cuando han pasado más de dos décadas de la redacción de los textos y es probable que el editor mencione algunas composiciones de memoria y cometa algunas inexactitudes temporales. Así, aunque parece seguir un criterio cronológico en su descripción del ambiente poético que conoció Gregorio Silvestre, Pedro de Cáceres sitúa el *Hero y Leandro* de Boscán (1537) como pionero en la introducción de temas mitológicos en la poesía castellana, a pesar de que Castillejo tradujo la *Fábula de Píramo y Tisbe* en 1528, y la fecha de redacción del texto quedó reflejada en la epístola a la Duquesa de Soma que acompañaba el texto y desvelaba las intenciones del poeta.

Los textos citados por Pedro de Cáceres son ejemplos de la versificación de temas clásicos durante los primeros años del siglo XVI. Ahora bien, como veremos más adelante, catalogar una composición de estas características atendiendo al género en sí mismo puede presentar algunas controversias —en parte causadas por la existencia de esos distintos cauces de representación a los que hemos aludido— que fomentan la idea de fábula mitológica como género híbrido. Por otro lado, cabe recordar la línea difusa que separa la poesía mitológica, especialmente las fábulas, de la lírica amorosa. En esa línea, los poetas recurren al mito como metáfora y expresión de sus experiencias sentimentales. En ese contexto, por lo tanto, seguirán su recorrido evolutivo la filosofía neoplatónica y la tradición amorosa petrarquista presentes, por ejemplo, en el desarrollo de tópicos propios de la teoría del amor cortés, adaptados a la visión humanista de las academias literarias.

En consecuencia, llegados a este punto sería conveniente definir qué entendemos por fábula mitológica y qué elementos nos permitirían incorporar nuevos testimonios al canon o corpus iniciado por José María de Cossío, que todavía hoy es obra de referencia para un acercamiento al género. Así, en sus *Fábulas mitológicas en España* (1952) han quedado recogidos multitud de testimonios que tienen como elementos comunes la temática mítica, el haber

sido compuestos en España —y en lengua castellana— y el haberse convertido en un amplio inventario de la variedad de representaciones literarias que recurrían al mito clásico como fuente. No obstante, ya subrayó Cossío la ambigüedad genérica de esas composiciones, que él atribuía a la subordinación de su carácter narrativo frente a su ornamentación estilística. Con esta relación de dependencia entre forma y contenido, Cossío justificaba la cercanía de la fábula mitológica al lirismo poético, en oposición a la narración épica. Siguiendo esa idea, desde el punto de vista de la filología clásica, el concepto ‘fábula mitológica’ se ha definido como “la representación que abarca unidades narrativas más amplias [que el soneto], con planteamiento, nudo y desenlace; podríamos decir que devuelve su estatuto de “epilios” autónomos a los distintos relatos encadenados, que formaban, asociados, el gran conjunto épico metamórfico de Ovidio; somete a las narraciones legendarias a una serie de esquemas tópicos, derivados, en buena parte, de la gran epopeya; y en líneas generales, amplía y desarrolla la materia ovidiana; aparte de ello puede añadirse la tergiversación burlesca, o bien puede constituirse el argumento dado en mero pretexto y armazón para la filigrana estilística” (Cristóbal, 2000, p. 38).

En el núcleo poético que conforman las fábulas mitológicas de Gregorio Silvestre es posible evidenciar ciertas similitudes entre los textos, tanto a nivel formal como en relación con el tratamiento poético de los mitos. La elección de los relatos permite situar las fábulas de Silvestre en la línea de su lírica amorosa pues el poeta escoge, y no de modo arbitrario, los amores frustrados de Píramo y Tisbe, Apolo y Dafne o Narciso y Eco para hacer referencia a un asunto mucho más próximo a su realidad inmediata y personal.

Las historias, por otro lado, también sirven al poeta como pretexto para el acercamiento de la lírica castellana tradicional a temas eruditos, quizá con la intención de dar continuidad a las observaciones señaladas por Cristóbal de Castillejo en sus *Encarecimientos* a las coplas de amor castellanas. En las tres composiciones, Silvestre se acerca a los relatos de raigambre clásica experimentando formalmente su traslado al verso octosílabo (Apolo y Dafne, Píramo y Tisbe) o bien probando suerte también con el aclamado endecasílabo (Narciso). No obstante, como veremos, la alteración métrica no implica, ni va acompañada, de cambios sustanciales en el tratamiento de lo mítico. En las fábulas de Silvestre, el relato mitológico aparece narrado como

parte de un orden estructural que el poeta seguirá, sin muchas alteraciones, para las tres composiciones.

Píramo y Tisbe

A grandes rasgos, la fábula de Píramo y Tisbe de Gregorio Silvestre se nos presenta como una composición ecléctica en la que el argumento se inspira en la mitología clásica, mientras su construcción estilística responde al influjo de la lírica castellana tradicional. En esa línea, el poeta funde las quintillas dobles y el estilo de la poesía cancioneril con un tema erudito heredado de la tradición ovidiana: el famoso y desafortunado relato de dos jóvenes amantes babilónicos.

A nivel formal, el poema se estructura a lo largo y ancho de 1040 versos agrupados en 104 quintillas dobles, que riman de manera uniforme (*ababa ccddc*) en toda la composición. Asimismo, la elaboración del relato también responde a un esquema bastante marcado y muy similar al que observamos en la fábula de Apolo y Dafne o en la de Narciso y Eco:

- Introducción: vv. 1-30
- Invocación a la dama: vv. 31-40
- Desarrollo de la fábula: vv. 41-1040

En la introducción, el poeta se dirige a los “tristes amadores” (v. 1) y les ofrece la fábula según “Ovidio escribió” (v. 27) a modo de antídoto para su tormento y a bien de que les sirva de consuelo o, en última instancia, de ejemplo. A continuación, Silvestre invoca a la “Reina de mi pensamiento” (v. 31) para que lo acompañe y ayude a emprender la tarea. A diferencia de las otras fábulas, que Silvestre dirige a su dama, la de Píramo y Tisbe se dirige a un amplio público, tanto femenino como masculino. En esa línea, la invocación parece más una apelación a la musa que inspira al poeta, que una advertencia a una amada de largo recorrido, algo que podría indicar una fase incipiente de la relación musa-poeta y, a su vez, una fecha de redacción más temprana a la de las otras dos fábulas, donde encontramos a la musa, también ninfa y siempre dama, retratada ya con pinceladas de crueldad:

Tú, ninfa, en quien yo contemplo,
recibe aquesta labor
que se dedica a tu templo
de mi firmeza y amor
y de tu crueldad ejemplo

(*Fábula de Apolo y Dafne*, vv. 11-29)

La narración propiamente dicha de la fábula de Silvestre que, tras la invocación a la musa, viene a ocupar el resto de versos de la composición (vv-41-1040) se caracteriza por una hiperbólica dilatación de ciertos episodios del relato de Ovidio, que parece seguir con bastante fidelidad, y por ofrecer ciertos guiños irónicos con los que restar dramatismo a la historia, quizá inspirados en la traducción del mito llevada a cabo por Castillejo. El desarrollo del relato de los amantes ocupa el resto de la composición y se cierra con un recordatorio de las intenciones que el poeta ya ha anunciado en la introducción:

Por donde quedó la historia
por ejemplo y por memoria
para todos los nacidos. (vv. 1038-1040)

Silvestre afirma retomar el relato de Ovidio aunque no deben descartarse otras versiones poéticas de la fábula que el organista pudo haber conocido. De hecho, Cristóbal de Castillejo ya había dedicado a Anna von Schamburg la traducción de este mito en 1528, según su dedicatoria, por no hallar ninguna versión de autoridad en lengua castellana.

El influjo evidente que observaremos en la *Reprensión contra los autores que escriben en italiano*, o los *Encarecimientos en contra de las Coplas de amor castellanas* de Castillejo, en composiciones como la *Visita* y, posterior *Residencia de Amor* de Silvestre motivan el interés por esta traducción del poeta de Ciudad Rodrigo. Además, el músico de Granada estaba al corriente de la obra de Castillejo y conocía bien su versión de Píramo y Tisbe, de la cual seleccionó un fragmento que trasladó literalmente en su *Residencia de Amor* (vv. 981-1000).

En el momento en que Castillejo se decide a traducir la historia de Píramo y Tisbe Silvestre no debía tener más de ocho años, por lo tanto, no cabe duda de que el texto de Castillejo es anterior a la versión de nuestro autor. En su versión, Castillejo reproduce de manera bastante fiel el relato de los amantes, aunque sin las dilaciones que encontraremos en Silvestre y con algunas exageraciones que concuerdan con el tono cómico y jocoso que demuestra el autor en la dedicatoria inicial:

He acordado de dar, en este [año] de 28, alguna parte a V. M [Ana von Schamburg], y presentarle la historia de Píramo y Tisbe, antiguos y leales amadores, y tan leales, que si es verdad lo que Ovidio escribe de ellos y lo que yo he trasladado de él, les costó la vida a ambos, según V. M podrá ver por el desastrado suceso de sus penados amores. Simples fueron, a mi parecer, en matarse así con el calor del amor y de la edad; porque pudieron esperar a resfriarse y envejecerse, especialmente si vinieran a palacio y a Alemania, como yo; pero quisieron perder la vida a trueco de la fama (Castillejo, 1598, f. 68v).

La estructura de la traducción de Castillejo comienza con esta dedicatoria en prosa a la dama a la que siguen la narración de la fábula, el remate del relato y una *Querella contra el amor* a modo de poema independiente. El autor añade una especial comicidad en pasajes como aquel en que Píramo se está desangrando o aquel otro en el que Tisbe lo descubre:

Más estando de esta suerte
dudosa, toda temblando,
vio estar el cuerpo sangrando
con la basca de la muerte
en el suelo golpeando,
Y vista cosa tan fiera
retirose para fuera
con el espanto, de presto,
llevando su blanco gesto
más amarilllo que cera. (vv. 391-400)

Por otro lado, la versión de Castillejo interesa por su final *Querella contra el Amor* que Silvestre, como veremos, citará en la *Residencia* para

introducir al poeta en el relato. La disposición jurídica que ofrece el término *querella*, permite a Castillejo alejarse de la fábula y centrarse en realizar un ataque al dios pagano, símbolo del amor profano y carnal, estableciendo una serie de comparaciones que lo contraponen al amor de la divinidad cristiana:

Ambos tratáis con desdén
a los malos y a los buenos;
él tirano y tú también;
él tiene Jerusalén,
y tú a Roma, que no es menos.
Tuya es
de la haz y del envés,
sois una misma sustancia,
él tiene liga con Francia,
y tu das el mal francés. (vv. 891-900)

Castillejo, además, desarrolla la alusión peyorativa que había dejado para el final de su relato de Píramo y Tisbe, jugando a con la semántica del fruto del moral:

Y siempre tu fruta sea,
cual es mi triste tesoro
negra del color del moro,
que es comúnmente librea,
para el luto y para lloro (vv. 491-495)

El “mal francés” viene ser la representación de las enfermedades venéreas, especialmente la sífilis, que pueden derivarse del contacto carnal y que Castillejo asocia aquí al amor profano. Tampoco tienen desperdicio los ataques a las mujeres como fuente de todo pecado (vv. 741-746, vv. 751-770). Esta religiosidad de Castillejo, que más tarde ridiculizará Silvestre, aparece mediante expresiones como “Guárdeos Dios” (v. 231) así como por medio de referencias religiosas a la creencia como “Su fe la favorecía” (v. 254), que son constantes a lo largo de todo el texto. Castillejo retoma la fábula para desmerecer, en cierta manera, el comportamiento de los jóvenes enamorados y exaltar el amor de Dios cristiano en lo que Antonio Prieto (1984, p. 108)

llamaba “hipérbole sacro-profana”, relacionándola tanto con el carácter agudo del poeta, como con la tradición poética medieval.

El colofón moral de la digresión contra el amor de Castillejo encierra la sentencia del poeta, porque como señala Reyes Cano (2000b, p. 84), “moralizar sí que moraliza Castillejo, pero lo hace con el desenfado y exageración propios de muchas obras medievales, desde el *Libro del Buen Amor* a la *Celestina*”:

Porque el amor verdadero
a solo Dios pertenece. (vv. 949-950)

Con este texto como modelo precedente, Silvestre compone su particular fábula aunque, en contraposición a la anterior, la versión de Píramo y Tisbe de Silvestre carece de todo signo religioso y cristiano, en cierto modo porque el poeta pretende narrar un asunto claramente profano sin ninguna pretensión moralizante.

Como hemos señalado en relación con la estructura de la fábula de Silvestre, esta se articula siguiendo el relato de Ovidio y, siguiendo esa línea, Alberto Blecua señaló varios pasajes que certificarían que Silvestre compuso su historia teniendo a la vista el relato ovidiano (vv. 41-42, vv. 561-560), pues el poeta conocía el latín y podía haber leído la fábula sin necesidad de traducciones. Blecua también señaló las coincidencias textuales con la traducción de Castillejo (vv. 571-575, vv. 691-695) para reafirmar que “la deuda con Castillejo es también una realidad, y andaba acertado Marín Ocete cuando afirmó la dependencia” (Blecua, 1973, p. 407). No obstante, a pesar de las múltiples evidencias que aporta el profesor Blecua y confirman que el poeta conocía la obra de Castillejo, cabe destacar que la fábula de este último, aunque no sufre las amplificaciones que observamos en la de Silvestre, se extiende hasta los 950 versos, teniendo en cuenta la narración del mito, el “remate” del relato antes señalado, y la extensa *Querella contra el Amor*.

Literalmente, Castillejo no amplificó la traducción del relato de Ovidio pero sí desarrolló, al final de la composición, un amplio alegato contra el amor profano. En cierto modo, Castillejo selecciona la historia de Píramo y Tisbe para poner en tela de juicio el comportamiento impaciente de los enamorados y por este motivo, a modo de colofón, elabora una querella contra ese amor que ellos representan. Silvestre debió advertir la

contradictoria exageración del colofón moral (en pro del amor divino), pues debía estar al corriente de los asuntos extra-literarios del autor y así lo demuestra cuando, en su *Visita*, Silvestre cuela a un “monje cabizbajo” (v. 631) que entra “encubriendo amores” (v. 632). Sin embargo en la narración del mito de Silvestre, como también veremos en el texto de Montemayor, la fábula se compone desde el punto de vista de dos enamorados a los que se les prohíbe amar libremente y ese cambio de perspectiva explica que las ampliaciones que llevarán a cabo ambos autores se centren en la descripción de los efectos del amor así como en los sentimientos y lamentos de los jóvenes.

Las ampliaciones del poema de Silvestre, acotadas por Blecua (1973, p. 410), se encuentran en aquellos pasajes que describen los efectos del amor (vv. 81-120), las quejas amorosas de Píramo (vv. 171-200), los sentimientos de Tisbe (vv. 251-300), el descubrimiento de la grieta y el diálogo entre los amantes (vv. 420-550), el lamento de Píramo (vv. 781-850) y el parlamento final de Tisbe (vv. 991-1030) (Blecua 1973, p. 410). Sin embargo, Blecua (1973, p. 408) pronto observó que los versos donde el poeta se proponía reflejar los sentimientos de la joven (vv. 251-300) desarrollaban la misma idea que encontraremos en la *Visita* (vv. 241-260) —y posteriormente en la *Residencia* (vv. 241-250)—, una coincidencia que apuntaba que las fechas de composición de ambos textos podrían ser cercanas⁶⁴.

Silvestre hace hincapié en la inexperiencia de la pareja y vuelve a reivindicar la comunicación directa entre los amantes, como herramienta necesaria para el enamoramiento, recurriendo con frecuencia a verbos de elocuencia:

⁶⁴ La proximidad entre estos dos poemas también se hace evidente porque el primero (*Visita*) describe una audiencia judicial bajo el mando de Cupido y Venus, en referencia al amor guiado por la voluntad, mientras la *Residencia* estará regentada por el propio poeta y su dama, que vienen a representar al amor, digamos verdadero, guiado por la razón. Silvestre, que forma parte del elenco de amadores de ambos poemas, se desmarca del resto de personajes en la *Visita* porque es el único que no expone sus quejas a Cupido y podrá dirigirse directamente a su dama. Tisbe, por su parte, está sufriendo del mismo modo que padecen los amantes de la *Visita*, y su caso particular quizá incluso se encuentre entre los prototipos de doncellas que van a visitarse.

De sobrada afición
fue la causa principal
la mucha conversación
que es la yesca y pedernal
del fuego de esta pasión. (vv. 60-65)

Con el sabroso mirar
con el ver y el conversar. (vv. 226-227)

Vieron al Amor obrar
efectos nunca entendidos
y a los amantes sin par
de callar estar corridos
y no atreverse a hablar;
cuando se aventuraban,
ambos a la par hablaban
y queriendo mejorarse
entrambos, por no estorbarse,
también a la par callaban. (vv. 411-420)

Si el tratamiento transgresor del mito en Castillejo consistía en superar la lectura ejemplarizante medieval y para ello la ironía resultó adecuada (Gorga, 1997, p. 47), en la misma línea jocosa y burlona encontramos ciertos pasajes de humor en la fábula de Píramo y Tisbe de Silvestre, como aquel en que se señala frívolamente el valor material del manto de la joven, que para el poeta simboliza y anticipa “la caída / de las vidas de ella y de él” (vv. 714-715):

Con el miedo que llevaba
dejó la prenda tan cara
que a saber lo que importaba,
antes la vida dejara
que no el manto que dejara (vv. 721-725)

También se detecta cierto tono humorístico en la descripción del inquieto Píramo:

El deseo que traía
de verse ya con aquella
por quien su alma ardía
le hace tener por vella
más ojos que Argos⁶⁵ tenía (vv. 755)

La ironía, como rasgo propio en la poesía de Gregorio Silvestre, es un mecanismo que sirve al autor para desdramatizar el relato y establecer una complicidad simpática con el lector. Silvestre, al igual que Castillejo, también observa cierta impaciencia en los jóvenes, que actúan guiados por el deseo y la pasión sin tener en cuenta la razón y la lógica que exigían los preceptos de la filosofía neoplatónica. Sin embargo, el poeta también defiende “que lo que está destinado, mal puede ser prevenido” (vv. 129-130), haciendo referencia a la prohibición impuesta a los amantes que antecede al fatal desenlace, y es en este punto donde Silvestre se aleja de la moralidad irónica de Castillejo, en la empatía que demuestra el poeta, que victimiza —y no culpa— a los jóvenes, entendiendo su comportamiento como resultado de las rígidas normas sociales establecidas.

Puede que la elección del relato mitológico atendiera puramente a razones literarias. Poco años antes, Castillejo traduce el mismo mito, alegando el vacío literario con que se había encontrado tras su búsqueda de historias mitológicas versificadas en castellano. En ese sentido, puede que Silvestre pretenda colaborar en la recuperación de temas clásicos, tomando esos relatos como núcleo de sus fábulas mitológicas. No obstante, para el propósito de recuperación de esas historias antiguas, cualquier otro relato habría servido también para acercar la tradición clásica a las letras castellanas. A pesar de ello, ambos autores eligieron el infortunio de Píramo y Tisbe, de entre todo el catálogo de relaciones infructuosas de la Antigüedad.

⁶⁵ Curiosamente, en la versión de Góngora que figura en la primera edición de las *Obras en verso del Homero español* (1627, f. 152v, vv. 225-228), encontramos la misma imagen, esta vez aplicada a los captores de los amantes:

Con la pestaña de un lince
barrenando estaba el muro,
si no adormeciendo Argos
de la suegra sustitutos.

Como señala Parker (1986, p. 127), “la idealización del amor en la literatura española del XVI se ve progresivamente enfrentada con las exigencias morales y sociales de la vida cotidiana. Ello se debe, en parte, a las limitaciones filosóficas del neoplatonismo italiano”. En esa línea, si consideramos real la existencia de la Doña María, dama poética de Silvestre y destinataria de su poesía amorosa, podríamos equiparar la frustración amorosa del poeta con la de Píramo. Al fin y al cabo, Silvestre era hombre casado y Castillejo profesaba en la Orden del Císter, así que ambos vivían condicionados por su posicionamiento social y, quizá por ese motivo, el relato de los jóvenes babilónicos representaba bien su situación sentimental, porque ambos vivirían alejados, según parece, de las mujeres a las que profesaban amor en sus versos. No obstante, a pesar de que pueda existir un pretexto biográfico en la elección del relato, Silvestre y Castillejo establecen una relación distinta con los personajes, precisamente, en el grado de empatía que comparten con ellos. Castillejo no llega a comprender su comportamiento mientras Silvestre, como indica Pedro de Cáceres, declara que Silvestre viene a mostrarse “en la sentencia del poeta libre, que vino a la postre loando la libertad de los que aman con discreción y razón y no con ceguedad de efectos” (Silvestre, 1582, f. 207).

El asunto acerca del matrimonio acordado e impuesto era cuestión comentada en la época sobre todo, como apunta Luna Díaz (2011), a partir del Concilio de Trento (1545-1563), cuando “la doctrina conciliar sobre el matrimonio, que debía ser asumido libremente por los cónyuges, tenía como finalidad proteger la castidad prenupcial, preservar la institución y ejercer un mayor control sobre la moral. Por tales motivos preveía tres amonestaciones, establecía la obligación de contraer matrimonio público ante el párroco y dos testigos, la bendición sacramental y el asiento del acto en un libro de registros matrimoniales. Con esta medida facilitaba permanente vigilancia constante de quienes recibían el sacramento, lo que en Granada tenía particular incidencia considerando el abultado número de población morisca sospechosa de heterodoxia” (p. 17).

Como hemos reiterado ya en este trabajo, Pedro de Cáceres también afirma que Silvestre “escribió muchas obras amorosas teniendo por sujeto, casi desde su niñez, a una dama llamada Doña María cuya calidad, por razonable respeto, no se explica”. No ofrece el editor más información que esas ambiguas palabras y la fecha de la muerte de la señora, que al parecer

aconteció un mes y medio antes que la del propio Silvestre. Por otro lado, ya hemos aludido al alcance de la dedicatoria de la fábula, que no parece dirigirse exclusivamente a la dama, sino a todos los amantes en general. Que la pasión por la dama ejerza de inspiración podría indicar una fase muy temprana de la relación poeta-musa, en la que todavía no existe confianza suficiente para recomendaciones como la que pueden leerse en Apolo y Dafne.

En los comentarios que realizó a las *Rimas Varias* de Camoens, Manuel de Faria e Sousa (1689, vol. III, f. 8) se refirió a las damas poéticas de varios autores, entre los que citaba a Dante, Petrarca, Ausiàs March, Garcilaso o Silvestre, como ejemplos de autores que profesaron un amor casto, en línea con el esquema literario del amor cortés y con las teorías amoratorias propias de la filosofía neoplatónica. El autor portugués afirmaba que “lo mismo sucedió a Gregorio Silvestre, como se refiere en su *Vida*, celebrando en sus versos a Doña María, una Señora de Granada, solo por tener ocasión de formar conceptos amorosos: sin que en esos amores hubiese otra imaginación; como lo irá diciendo el celebrarla patentemente con su propio nombre”.

Faria e Sousa defiende la honestidad del amor que versifican dichos poetas pues, como heredero de las prácticas literarias del amor cortés, construye la relación amorosa en torno a la idealización de la mujer y abanderada un ideal amoroso casto, en el que la belleza de la dama es la vía por la que el poeta puede ascender a un estado físico y espiritual superior. Silvestre entra en el juego petrarquista de la idealización de la dama y la defensa de un amor superior gobernado por la razón. A su vez, el poeta se aleja del esquema petrarquista cuando reconoce que el enamoramiento se produce, no solamente con el mirar, si no también mediante el charlar y conversar, como puede leerse en la fábula de Píramo y Tisbe (vv. 60-65), en la que los jóvenes se enamoran poco a poco, tras sus encuentros clandestinos, facilitados por una grieta en la pared. En cualquier caso, Faria e Sousa —que parece conocedor del prólogo redactado por el editor, al que cita cuando se refiere a la *Vida* del poeta—, no cuestiona la existencia de la dama y la sitúa en el entorno granadino del organista.

Es muy probable que la pareja se conociera en Granada, porque allí sitúa Silvestre las dos audiencias de Amor y en ellas está Doña María, así que la fábula pudo ser redactada a partir del año 1541, fecha en la que Silvestre obtiene la plaza de organista en la catedral de la ciudad. No obstante, la

afirmación de Pedro de Cáceres también podría situar a Doña María en Zafra, en el círculo cercano a Silvestre, y en su más tierna juventud. Si el organista le escribía “casi desde su niñez” no sería descabellado pensar que los jóvenes hubieran crecido juntos en el entorno de los Feria, entre Zafra y Montilla, y que su diferente posicionamiento social hubiera impedido llevar su relación más allá de la amistad de juventud. Que Doña María, por otro lado, perteneciera al entorno de la familia Feria, explicaría también el silencio de Pedro de Cáceres en su *Discurso* entorno a la condición e identidad de la dama, que “por razonable respeto” callaba.

Según afirma Pedro de Cáceres en el prólogo de las *Obras*, hubo otros autores que también versaron este mito, como es el caso de Jorge de Montemayor que, según el editor, “lo hizo de suerte que no merece ser contado” y que sabemos incluyó su historia de Píramo y Tisbe en la edición de *La Diana* de 1561, a pesar de que su *Cancionero* gozaba ya de dos ediciones anteriores (1554 y 1558). Tanto Castillejo, como Silvestre y Montemayor, recurrieron a las quintillas dobles para el desarrollo de sus fábulas. No así Antonio de Villegas, que utilizó los tercetos encadenados para desarrollar su versión de la historia que, a juicio también de Pedro de Cáceres, “no le sucedió bien, quizá por ir siempre forzado en aquella suerte de poesía, como lo demuestra en todo lo demás” (Silvestre, 1582, f. 116).

La fábula de Montemayor apareció publicada por primera vez, a modo de apéndice, en *La Diana*. A pesar de que no existe consenso en relación con la fecha de impresión de la obra, parece que esta debió salir de las prensas hacia 1559. No obstante, las *Obras de Jorge Montemayor repartidas en dos libros* circulaban desde 1554 y fueron incluidas también en el *Cancionero General* de 1557 (Alcántara, 1995, p. 17). Esta omisión de la fábula, hasta 1559, podría indicar que Montemayor compuso su versión durante sus últimos años de vida, pues se estima que el autor fallece en torno a 1561. A esta información, podemos añadir que los pasajes amplificados por Silvestre son prácticamente los mismos que desarrolla Montemayor aunque eso no resulta determinante porque las amplificaciones dilatan pasajes relacionados con el sentir amoroso que era, *grosso modo*, el asunto que querían tratar sus autores.

Sin embargo, hacia el final del poema, Montemayor realiza una digresión en torno al espacio de la fuente que no encontramos en Silvestre. Si Silvestre tuvo a la vista la historia de Montemayor, ¿por qué seguir el ritmo

de todas las ampliaciones, excepto esta? Además, ambos poetas coinciden en conceder a Tisbe el papel de descubridora de la hendidura en la pared como también hará, a su debido tiempo, Góngora (Blecua, 1973, p. 407). Esta particularidad los distancia de las *Metamorfosis* pues en ellas el hallazgo se produce de manera conjunta:

Este defecto no evidente para nadie a lo largo de los siglos (¿de qué no se da cuenta el amor?) lo visteis por primera vez vosotros enamorados y lo convertisteis en camino de la voz. (*Met*, IV, 67-70)

La fábula de Castillejo amplifica al final de la composición aunque, durante el relato del mito, el poeta se ajusta con bastante fidelidad a Ovidio, como demuestra también en este pasaje. Tampoco la traducción de Bustamante —que circulaba ya hacia 1546— se aleja del original latino. Por este motivo, la crítica ha señalado que el detalle es original en Silvestre y Montemayor y ha apostado por la anterioridad del poema de Silvestre, alegando algunos de los aspectos enunciados más arriba y señalando los paralelismos del texto con la *Visita*, que debió componerse alrededor 1550.

Además, se conoce la versión manuscrita de un romance de Silvestre que también recoge este mito. El romance “De la cueva sale Tisbe” es una versión parcial de la historia, que narra solamente el desenlace y se recoge en el *Cancionero de cosas de Amor* (Ms. 3806 de la Biblioteca Nacional, ff. 154v-158v). Quizá sea el primer acercamiento de Silvestre al mito de Píramo y Tisbe antes de redactar su fábula, incluida en todas las ediciones impresas de las *Obras* del poeta y que encontramos de nuevo en el ms. B90-VI-08 de la Biblioteca Bartolomé March (f. 36) y que por primera vez se confronta en este trabajo a la versión de los impresos.

El cotejo de variantes indica que el manuscrito recoge una versión primitiva de la fábula y que los impresos trasladan una versión revisada del mismo. El relato que encontramos en el manuscrito de la Biblioteca March omite los treinta versos de la introducción —que sí figuran en los impresos— y en el código, la fábula comienza sin dedicatorias, ni advertencias, únicamente con la estrofa que recoge la invocación a la dama que da paso directo a la narración del mito de Píramo y Tisbe. Podría tratarse de una selección caprichosa del copista aunque esta hipótesis es poco probable porque a pesar de que las lagunas del manuscrito respecto a los impresos son

frecuentes (vv. 81-120, vv. 221-230, vv. 711-720, vv. 841-850, vv. 891-900) también nos encontramos con el fenómeno inverso, es decir, que el manuscrito contiene estrofas que fueron suprimidas durante la fase de revisión del texto y, por lo tanto, no aparecen en la versión de las *Obras*. Las estrofas del manuscrito de la Biblioteca March, de ahora en adelante *PMBM*, se situarían después de los versos 200, 500 y 650, y las reseñamos en el aparato crítico en su lugar correspondiente. A nivel textual, el texto sufre las alteraciones propias de la re-lectura y la revisión de la fábula. En algunos casos, el poeta se decide a alterar el orden de las quintillas (v. 266-281); en otros re-formula significativamente los versos (vv. 204-210, vv. 487-498, vv. 611-635); y, en ocasiones, simplemente busca sinónimos y juega con la rima (frente - corriente / igual - mal, vv. 487-488).

Una última observación que se desgana tras el cotejo de variantes tiene que ver con el asunto referente a la autoridad de las ediciones impresas en Granada. Como se ha señalado en el epígrafe dedicado a la transmisión impresa de las *Obras*, se ha venido considerando que el códice de autoridad era la edición de 1582, frente la última de 1599, a pesar de que esta última sufre alteraciones en los textos laudatorios del prefacio, modificaciones en el discurso del editor Pedro de Cáceres y algunas correcciones —y hay que decir que también errores (v. 439)— respecto a la edición príncipe del volumen. En la fábula de Píramo y Tisbe también encontramos pasajes en los que *G99* corrige a *G82* evidenciando que la última edición de las *Obras* no era una mera reimpresión de la príncipe. Los versos 533 y 736 corrigen la versión que ofrece *G82*, especialmente en el siguiente verso:

736. Y habiendo el agua tenido] *G99*; Y habiendo el agua teñido *G82*; y luego habiendo bebido *PMBM*.

Este verso pone de manifiesto que la familia de los impresos es distinta a la de *PMBM* aunque tienen algunos puntos coincidentes que señalan un arquetipo común. Por otro lado, la corrección observada entre los impresos evidencia que quien preparó *G99* leyó la edición *G82* y observó que, semánticamente, “teñido” no procedía. El pasaje responde al momento del encuentro entre Tisbe y la leona y describe cómo el animal “se fue a matar / la sed en la clara fuente” (vv. 734-735) así que todavía nadie ha salido herido. Probablemente se tratara de un *lapsus* provocado por el conocidísimo final de

la historia, porque sí se teñirán, más tarde, el agua de la fuente y el moral, con la sangre de los amantes, a partir del verso 911, cuando “las hierbas se retiñeron / de color sangrienta oscura”.

Silvestre probablemente compuso en fechas cercanas su *Visita* y su *Fábula de Píramo y Tisbe*, a la que, según Pedro de Cáceres, siguieron las fábulas de Montemayor y Villegas. Debe tenerse en cuenta también, el papel que han jugado las traducciones en cuanto a la difusión del mito. Aunque no lo recuerde el editor de las *Obras*, también en vida de Gregorio Silvestre se imprimen las traducciones de Jorge Bustamante (h. 1546), Ludovico Dolce (1553) y Anguillara (1561) que el poeta pudo manejar aunque, como veremos, parece que sus fuentes eran mayoritariamente poéticas.

Si la fábula de Montemayor se caracteriza por ahondar en la psicología de los personajes y la narración novelesca, la de Antonio de Villegas (1522-1551) podría catalogarse como ejercicio de *amplificatio* llevado al extremo. En la *Historia de Píramo y Tisbe*, Villegas estira el mito hasta los 1329 versos, introduciendo otras historias mitológicas que adornan el relato principal de los amantes babilónicos, que según el poeta, “murieron los dos del mal que muero” (v. 3). Por otro lado, Villegas es el primero que se reconoce abiertamente con Píramo, aunque también se observa esta afinidad, quizá más indirecta, en Castillejo y Silvestre. Sin embargo, la particularidad de la versión de Villegas reside en las concordancias que guarda con la fábula de Píramo y Tisbe, y otros textos, de Silvestre.

La redacción de Villegas llama la atención por su exagerada extensión, muy ligada al número de pasajes que el poeta consideró oportuno desarrollar. Antonio de Villegas amplifica muchos más momentos del relato que Silvestre o Montemayor. Por otro lado, a pesar de que Villegas se refiere veces a su composición como a una “elegía” (vv. 48, 947), una primera lectura del texto de Villegas nos remite, en ciertos pasajes, a la fábula de Silvestre:

Gregorio Silvestre

Antonio Villegas

¡Cuán dichosos mis cuidados!
Tan alta fue mi ventura
como vuestra hermosura
que la causa y lo causado
ambos están en un grado,
y en grado, sobre natura.
(vv. 435-440)

Si quieres tomar junto a mi
cuidado
en mí te puedes ver, como en
espejo:
coteja la causa lo causado.
(vv. 479-481)

Mostró amor a manos llenas el fin que se espera de él (vv. 901-902)	Píramo no llora las ajenas antes las que le sobran le bastaban que entrambos daba amor a manos llenas (vv. 167-169)
Y las quejas del amante rompieran, siempre delante, a las fieras alimañas aunque fueran de un diamante. (vv. 775-780)	¡Oh, víbora que rasgas mis entrañas! Pelícano que comes de mi pecho más fiera que las fieras alimañas más áspera y más dura que un diamante (vv. 1155-1157)
Está con él, tan unida que quisiera por sanalle como el pelícano dalle con sus entrañas la vida (vv. 977-980)	
El manto que es la caída de las vidas de ella y de él (vv. 714-715)	Aquí despedaçada y allí muerta aquí perdió ella el manto y yo la vida. (vv. 1182-1183)
Sobre el cuerpo sin sentido está, como leona sobre el hijo que ha parido (vv. 973-975)	Tras esto con gran ímpetu gritaba haciendo lo que hace la leona: los miembros casi muertos recordaba. (vv. 1246-1248)
A los tristes amadores es una sombra de gloria y un alivio a sus dolores recontar alguna historia de otros que mueren de amores. (vv. 1-5)	Y así quedan los tristes amadores, de sus gozosas vidas despedidos: de temerosas muertes consumidos, de los Eliseos campos moradores. (vv. 1326-1329)

Villegas se refiere siempre a los tristes amadores (vv. 662, 1326) que son precisamente los destinatarios de la fábula de Silvestre, a quienes el poeta implora ya en la primera estrofa. Algunas concordancias como las arriba presentadas podrían indicar que un autor tuvo a la vista el poema del otro. A

eso hay que añadir que algunos pasajes compuestos por Villegas parecen evocar otras composiciones de Gregorio Silvestre, como la *Visita* o la *Fábula de Apolo y Dafne*.

Antonio de Villegas, en un juego de ampliaciones que bien merece un estudio minucioso, recurre a Cupido y a sus flechas para relatarnos el momento en que se produce el enamoramiento de Tisbe. La lectura del pasaje recuerda a la fábula de Apolo y Dafne de Silvestre y así también sucede cuando la joven se esconde de la leona, donde Villegas parece haber leído el modo en que Silvestre describe cómo Dafne huye de Apolo. En esa misma línea, también sorprenden los paralelismos textuales que se establecen al cotejar la composición de Villegas con la *Visita de Amor* de Gregorio Silvestre, cuya redacción no es muy lejana de la *Fábula de Píramo y Tisbe* y podríamos situar entre 1541 y 1550.

La historia de Villegas viene a ser la unión, en un mismo poema, de la *Visita* y la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Silvestre. En su composición, Villegas nos describe también cuán “herida la razón se representa” (v. 176) y cómo “la voluntad sin armas ha vencido” (v. 182) mientras, por otro lado, sitúa a Píramo en un entorno en el que “los muertos y los vivos vio parientes / que son guerras civiles las de amor” (vv. 189-190). A continuación, el autor hace mención de poetas como Garci Sánchez, Jorge Manrique, Rodríguez del Padrón, los dos Sorias, Cartagena (vv. 230-241) y refiere a esa proliferación de fábulas literarias:

Las fábulas y historias tan nombradas
a ti las intitulan los autores
pues todas de ti solo son causadas (vv. 269-271)

El poeta hace referencia a Hipómenes y Atlanta o Ero y Leandro, quizá señalando a Diego Hurtado de Mendoza y a Boscán. Además, el poeta también tiene especial interés en hacer gala de su erudición y por eso incluye en el relato de Píramo y Tisbe un gran número de referencias mitológicas [Pígalión (v. 846), Vulcano (v. 1160)...] que alejan este poema del original ovidiano y decoran la historia principal.

Volviendo a las correspondencias textuales con la obra de Silvestre, debemos referirnos a la descripción del sentimiento amoroso de los personajes. Villegas afirma que a los jóvenes Píramo y Tisbe “Amor les ha

firmado sentencia” (v. 957) de igual modo que Cupido otorga sentencias a cada uno de los diferentes amadores de la audiencia granadina y describe los efectos del amor de manera muy similar a la metáfora utilizada por Silvestre en su *Visita*:

A hurto como traidor
se metió en su corazón
aquel falso del Amor.
(Silvestre, *Visita*, vv. 251-253)

Por guardas mandó poner
al cuidado y al placer
con las llaves de sus puertas,
y mandóselas tener,
al cuidado siempre abiertas
y cerradas al placer.
(Silvestre, *Visita*, vv. 276-281)

Cerrar ni abrir sus puertas ya no sabe
que Amor al primer hurto de travieso
falsó las cerraduras y la llave
(Villegas, *Píramo y Tisbe*,
vv. 542-545)

Los paralelismos entre las fábulas de Píramo y Tisbe de Silvestre, Villegas y Montemayor dificultan establecer con exactitud la prioridad cronológica de ninguna de ellas aunque por su omisión en las primeras ediciones de la obra de Montemayor, las palabras de Pedro de Cáceres y los datos antes referidos parecen dar prioridad a la del Silvano granadino. Aún así, parece que Villegas tenía redactada su composición en el año 1551, así que de confirmarse el influjo de Silvestre, tanto la *Visita* como la *Residencia*, quizá también *Apolo y Dafne*, podrían acotar sus fechas de redacción a la década de 1540.

La biografía de Antonio de Villegas (1522-1578?) ha sido recientemente reconstruida y eso ha permitido arrojar luz sobre cuestiones referentes a la composición, edición y publicación de su *Inventario*. Antonio de Villegas, tras una época fuera de España, finalmente se retiró a su Medina del Campo natal a cultivar la vid y las letras. Entre viñedos y versos, el poeta redactó su *Historia de Píramo y Tisbe*, al parecer antes de 1551, momento en el que el autor solicitó el privilegio de impresión de sus obras (Torres Corominas, 2018, p. 341). La licencia caducó sin que Villegas lograra publicarla aunque, finalmente y tras algunos esfuerzos, el *Inventario* de Don Antonio de Villegas vería la luz en 1565 (Cossío, 1952, p. 183).

De este famoso *Inventario*, Torres Corominas contrasta la preeminencia de su portada con la ausencia de composiciones de otros autores en favor de su difusión. Y es que años después de su publicación, apareció un texto de Damasio de Frías que arremetía duramente contra la obra y el autor, al parecer, para señalar de qué manera el poeta tomaba versos de algunos autores a los que en público descalificaba como sucede, precisamente, con Montemayor, “y no es esta cuestión menor, pues, como se observa, Villegas consagró poemas laudatorios y de circunstancias a los mismos personajes que marcaron la trayectoria vital de Montemayor” (Torres Corominas, 2018, p. 346). De esa *Invectiva contra el Inventario de Villegas*, Torres Corominas (2018, p. 356) recalca también en la acusación que este vierte sobre Villegas y considera que el poeta “se servía así, veladamente, de algunos autores, como Garcilaso, a quienes públicamente cuestionaba, repitiendo el mismo procedimiento que empleara con Montemayor en su novela pastoril. Y no hay mucho más antes de la despedida [de la *Invectiva*], en la que el vallisoletano, en tono jocosos y desenfadado, anima al medinense (y a sus amigos) a que salgan en defensa de la obra”.

A tenor de los métodos compositivos del poeta, es probable que fuera Villegas quien redactara su historia teniendo a la vista la fábula de *Píramo y Tisbe* y la *Visita de Amor* —y probablemente también la fábula de *Apolo y Dafne*— de Gregorio Silvestre. Eso situaría las fechas de redacción de dichas composiciones antes de 1551, cuando sabemos que Antonio de Villegas ya tenía su *Historia* preparada para ser publicada. Cabe decir además que aunque estos textos de Silvestre no se imprimieron hasta 1582, gozaron de una saludable cadena de transmisión manuscrita, a pesar de la considerable extensión de los tres poemas⁶⁶. En la mayoría de casos, los manuscritos ofrecen una versión arcaica de los poemas que también podría haberse producido en el texto de Villegas. El medinense pudo tener preparada una versión de la fábula en 1551 y ampliarla o corregirla durante los años que siguieron hasta su publicación en 1565. Para esa fecha, ya solamente vivía Villegas, había salido también la versión de Montemayor y los manuscritos de Silvestre estaban en circulación. Aún tenían que llegar nuevas versiones del

⁶⁶ Existen versiones manuscritas de Apolo y Dafne en el ms. *MP II-617*, en *PN Esp.* 307 y en *PMBM*. La fábula de Píramo y Tisbe también se recoge en *PMBM (B90-VI-08)* y se conocen, además, tres versiones manuscritas de la *Visita de Amor* en *MP II-570*, *MN 6193* y en *NH B-2486*.

mito, impregnadas las unas de ironía y las otras de aires barrocos, de las plumas de Juan de Vera y Zúñiga, Alonso de Olmedo, Miguel Botelho de Carvalho y Luis de Góngora (Rodríguez de Ramos, 2016, p. 52).

Apolo y Dafne

Existe un punto de inflexión en el tratamiento de los mitos en el que los relatos logran emanciparse del amplísimo corpus de material clásico y pasan a ser desarrollados de manera particular e independiente. En líneas generales y desde un planteamiento teórico, la poesía es el género literario que reivindica la finalidad estética de lo mitológico y se acerca a los relatos sin otro fin que el deleite y la experimentación artística. Sin embargo, esa voluntad de ofrecer lo clásico a los lectores pronto generaría un debate alrededor de la forma adecuada para ese nuevo proyecto literario.

Se ha citado como punto de partida de la controversia el más que recreado encuentro entre Juan Boscán y Navaggiero, en la Granada de 1526. La influencia de la poesía italiana en el poeta se manifiesta en su traducción de *El Cortesano* de Castiglione (1534) y en la experimentación con las nuevas formas de su *Octava Rima*, en la que “Boscán no elabora unos principios teóricos profundos pero muestra una notable clarividencia en lo que sabe novedad (./..) que se puede observar hasta en la misma elección del título, idéntico a la forma métrica escogida, por ver de recalcar que es la primera vez que se usa en castellano” (García Galiano, 1992, p. 166). También Cristóbal de Castillejo en su dedicatoria de la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1526) señaló a Ana von Schamburg la problemática que motivaba su traducción: no hallaba ninguna versión de autoridad que enviar a la dama. Ante tal laguna literaria, Boscán aportó su *Fábula de Hero y Leandro* (1537), en una clara defensa del nuevo metro endecasílabo que sirvió de vehículo de expresión de esa poesía con carácter más culto y erudito y que el poeta quizá quería diferenciar de la idiosincrasia popular y folclórica de la lírica cancioneril.

En la *Visita* y la *Residencia*, Silvestre se acercará a los infiernos de amor con un propósito meta-poético que va más allá de las lamentaciones amorosas y, en esa misma línea, el autor también compondrá las fábulas

mitológicas, a modo de prueba de la versatilidad del metro octosílabo. En cualquier caso, las tres fábulas que nos ha dejado el poeta son un ejemplo de experimentación poética. La lírica tradicional comenzaba a emancipar los relatos en romances que a menudo ofrecían una visión parcial de la historia, y lo mismo podríamos afirmar, por ejemplo, para los sonetos y algunas églogas. Con Castillejo y Boscán de referentes, Silvestre consideró tan importante el acomodo de los temas mitológicos a la estrofa tradicional castellana, como la práctica de las nuevas tendencias italianizantes, y así lo demuestra en su *Fábula de Narciso* y en los diferentes sonetos que encontramos a lo largo de sus *Obras*.

Pedro de Cáceres afirmaba, en el prólogo al libro segundo, que el poeta compuso la *Fábula de Apolo y Dafne* después de haber versado los amores de los jóvenes Píramo y Tisbe. Quizá los más de veinte años que habían pasado desde la muerte de Gregorio Silvestre emborronaban los recuerdos del editor que, en contraposición a su *Discurso* (1582), situaba la historia de la ninfa Dafne a modo de apertura del libro y, a continuación, el desafortunado relato de los enamorados de Babilonia. Podríamos decir que Silvestre se acercó literariamente a este mito tanto a la manera castellana como al italiana. Por un lado, el poeta desarrolló la historia de Apolo y Dafne, en su fábula y de manera completa, a lo largo de 79 quintillas dobles. La propuesta del autor aúna la temática erudita con la métrica tradicional así que el poema podría situarse, en ese sentido de revalorización de la poética castellana, en la línea de la fábula de *Píramo y Tisbe* o la *Visita* y la *Residencia de Amor*. Por otro lado, los amanuenses del manuscrito *PMBM*⁶⁷ copiaron, a continuación de la fábula de Apolo y Dafne, un soneto de Silvestre al mismo tema, que también encontramos en *PN*₃⁶⁸. Ambos manuscritos ofrecen una versión muy cercana pero sobre todo descubren un texto inédito en las obras impresas del poeta.

El soneto “Febo con alaridos rompe el cielo” describe el momento final de la fábula, cuando Apolo lamenta la pérdida de Dafne. De la misma manera que en el *Romance de la desastrosa muerte de Píramo y Tisbe*, Silvestre se centra solamente en una parte del relato en contraposición a las fábulas mitológicas a las que el poeta reserva un espacio narrativo más amplio. En cualquier caso, el soneto es importante porque viene a evidenciar que

⁶⁷ Ms. B90-V1-08, f. 158v.

⁶⁸ Ms. Esp. 373, f. 243

Gregorio Silvestre no solamente asumía el carácter ecléctico de la poesía de ese momento sino que exploraba también las posibilidades que la lírica castellana podía ofrecer.

El soneto de Silvestre recoge el lamento de Apolo al ver que Dafne se ha convertido en Laurel. La extensión de la composición no da pie al poeta a desarrollar todo el relato como sucede en la fábula mitológica, sin embargo, los catorce versos de la composición sirven al autor para elaborar una descripción precisa de la escena en que Apolo debe despedirse de la ninfa para siempre. En la composición resuenan los versos del soneto XIII de Garcilaso en el que el toledano describió justo ese mismo momento en que “Dafne sendos brazos le crecían”, instante en el que da comienzo la transformación de la joven en laurel. Garcilaso observaba la “áspera corteza” (v. 5) que comenzaba a cubrir la piel de la joven mientras Silvestre hace referencia a un “duro tronco” (v. 6), regado con las lágrimas de la Fortuna y la Ventura. Por otro lado, la dicotomía del último terceto de Garcilaso demuestra el pesar del poeta, que cuánto más llora a la amada, más grande es todavía el dolor que siente por su pérdida:

¡Oh miserable estado! ¡oh mal tamaño!
¡Que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón porque lloraba!
(Garcilaso, XIII, vv. 12-14)

En Silvestre, el lamento de Febo despierta la empatía de “los fieros animales” (v. 12), que acuden a su encuentro para unirse a su lamento a pesar de que el poeta establece un paralelismo con Apolo, más allá del lamento por la pérdida de la amada:

¿No basta ya el dolor del hijo amado,
sino otro más terrible y muy más fuerte? (vv. 10-11)

El autor, conocedor de la trayectoria sentimental y vital de Apolo, subraya el dolor por la pérdida de un hijo amado. No obstante, a pesar de que a varios hijos del dios les esperaba un desafortunado destino, no todos los episodios de estos malogrados descendientes de Apolo, quedan recogidos en la fuente que parece seguir Silvestre, las *Metamorfosis*. Tampoco se hace

referencia a este particular en el episodio de Dafne y Apolo (*Met*, I, 452), ni tampoco en la versión poética del mito de Garcilaso. Es posible entonces, que el poeta introduzca ese elemento a voluntad propia, hecho que podría tener una explicación lógica si situáramos la fecha de composición en los últimos meses de vida del poeta cuando, según informa Pedro de Cáceres en los preliminares de las *Obras*, se produjo la muerte de Doña María y probablemente también la de su hijo Juan, que murió el mismo año y a causa de la misma dolencia pestilencial que el padre.

Por otro lado, la composición coincide en el incipit con un soneto de Diego Ramírez Pagán acerca del mito de Hero y Leandro. El primer verso de ambas composiciones presenta la misma estructura sintáctica, a excepción del sujeto, que en Ramírez Pagán da comienzo con el verso “Hero con alaridos rompe el cielo”. Este texto del poeta murciano, se publicó en su *Floresta de varia poesía* (1562) y forma parte de un corpus de cuatro composiciones presentado con el siguiente título: “Los cuatros sonetos siguientes son en la triste tragedia de Leandro y Hero” (Ricco, 2009, p. 122). Los sonetos hacen referencia a distintos pasajes del relato mitológico siguiendo el siguiente orden: 1) Leandro habla consigo mismo; 2) A la muerte de Leandro; 3) A la muerte de Hero; 4) En la sepultura de Leandro y Hero, a la orilla del mar.

El último soneto es el que coincide con la composición de Silvestre y describe el momento en que Hero descubre el cuerpo de Leandro y se suicida, precipitándose desde una torre. No es posible leer en Ramírez Pagán, el lamento de Hero, en contraposición al soneto de Silvestre, donde sí podemos asistir al llanto de Apolo por la pérdida de la amada. En cualquier caso, parece bastante evidente el calco del primer verso y, en consecuencia, la dependencia de uno de estos textos respecto al otro.

A tenor de la referencia al hijo que introduce Silvestre en el soneto, podríamos situar la fecha de composición del texto en 1569, año en que murieron el organista, su hijo Juan y Doña María. Según Pedro de Cáceres, el poeta falleció en octubre de 1569, un mes y medio después que su amada Doña María, y Juan murió también ese año aunque el editor no concreta si antes o después que el padre. Por lo tanto, es probable que la muerte de Doña María, viniera a sumarse a la de su hijo, y que con tales pretextos el organista compusiera el soneto. Por otro lado, si la versión de Ramírez Pagan circulaba impresa desde 1562, es probable que Silvestre tomara el primer verso del murciano para la reelaboración de su soneto, aunque prefirió el relato de

Apolo y Dafne y descartó el de Hero y Leandro, que ya había sido versado también por Garcilaso y Boscán.

En cuanto a la *Fábula de Apolo y Dafne*, Silvestre sigue la línea narrativa ovidiana aunque se detiene en ciertos pasajes y los amplifica. La estructura del relato es parecida a la que encontramos en Píramo y Tisbe y Narciso: presentación del mito e invocación a la ninfa (vv. 1-20), narración del relato (vv. 21-40) y conclusión (vv. 781-790). El carácter extenso del poema permite diferenciar con claridad ocho grandes bloques narrativos que se corresponden con las ampliaciones de Silvestre respecto a Ovidio. El poeta respeta la versión latina y da comienzo al relato refiriéndose a los antecedentes al mito y al episodio de la serpiente Pitón (vv. 21-40). Continúa el relato con el altercado entre Apolo y Cupido (vv. 41-170); la genealogía, localización y descripción de la ninfa (vv. 171-300); el enamoramiento de Apolo (vv. 301-500); la persecución y fuga de la joven (vv. 501-710); la metamorfosis de Dafne (vv. 711-740) y, por último, el lamento de Apolo y su alabanza al laurel (vv. 745-790).

Los versos de la invocación y la conclusión parecen, sin embargo, ir remitidos a la dama del poeta. A diferencia de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, en la que el autor parecía dirigirse a un amplio público de amantes, aquí Silvestre vuelve a invocar a su “ninfa”, y por varios motivos. Por un lado para que le brinde inspiración, en su papel de musa poética, por otro, para que tenga a bien recibir esa composición que el poeta considera: “de mi firmeza y amor / y de tu crueldad ejemplo” (vv. 14-15). La jocosidad de insertar un aspaviento en la dedicatoria ya denota cierta predisposición a la ironía por parte de Silvestre que en esta composición abandona el espacio general de los “tristes amantes” para adentrarse en un espacio más personal en el que no solamente invoca a su musa, sino también a su amada. La conclusión, por otro lado, expone las consecuencias que sufre Dafne tras el fatídico encuentro y entendemos asimismo que incluye también un guiño a la dama:

Esta es Dafne, la doncella
que se convirtió en laurel
por ser cruda como bella
y no da más fruto el
que el que Febo sacó de ella.
De su rigor inhumano

queriendo ahora mostrarse
como arrepentida en vano,
de todos deja tocarse
y deshojar con la mano. (vv. 780-790)

Las *Metamorfosis* son consideradas un importante referente literario en la cadena de transmisión de los mitos clásicos. Mary Banard (1987, p. 5) apunta cómo “the themes of *love*, *agon* (the figurative erotic combat of the enemy lovers), and the *grotesque*, which are features so prominently in Ovid’s version, remain constant, albeit altered and adapted to make them conform to the values of the times”. La misma autora subraya las alteraciones que sufre el mito en su transitar medieval, principalmente porque para los comentaristas de Ovidio “love is no longer a tool of play and caricature but an element in the Christian ethos; its sensual love (*cupiditas*) and divine love (*Caritas*), in the two poles in the Christian dualism of good and evil” (Banard, 1987, p. 6). Aunque Ovidio advirtió la doble lectura que podría desprenderse de la exagerada desesperación de Apolo, corriendo detrás de Dafne como un animal a la caza de su presa, la exégesis alegórica medieval quiso centrarse en el comportamiento inmoral de los personajes. En Silvestre, la fábula rebosa comentarios irónicos desde la invocación hasta el cierre, que resume la burlesca ejemplaridad moral y denota la intención del autor de representar el mito a la luz de su vertiente cómica, en contraposición a la seriedad de su soneto, mucho más cercano en estilo y tono a Garcilaso y Petrarca.

El tono jocoso y desenfadado se advierte también en expresiones propias de la poesía popular, como sucede con la hipérbole *dende el uno al otro polo* (v. 125) o la fórmula *la mañana de San Juan* (v. 235), que nos traslada a los versos del Romancero. También existe cierto tono burlón en expresiones que tienen que ver con el carácter femenino. Sin llegar a la comparación mujer-animales que encontramos en la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Cristóbal de Castillejo, Silvestre deja caer ciertas sentencias que construyen un retrato —a su modo de ver— de las damas de su época. Por otro lado, la descripción de la ninfa responde a una exageración de los cánones de belleza medievales. Los cabellos son tan dorados que, a juicio del poeta “a durar perpetuamente, fuera el sol con sus cabellos” (vv. 196-197). Además, Dafne “no se precia de hermosa, cosa en mugeres muy rara” (vv.

209-210) y, acerca de ser desposada, se muestra “muy esquiva y desdeñosa” (v. 225). De la posición de la ninfa respecto al matrimonio, Silvestre señala:

Diferentes presunciones
tenía la cazadora
de ciertas supersticiones
que usan las damas ahora
hechas por sus intenciones. (vv. 226-230)

Silvestre se aleja del modelo Ovidiano en cuanto a la descripción de los personajes, que amplía considerablemente sirviéndose de una *descriptio puellae* exageradamente petrarquista, que da comienzo en los cabellos dorados y terminará en los pies de Dafne. La dualidad irónica se nos muestra en la contraposición que el poeta establece entre Dafne —que es una hipérbole del ideal de belleza propia de la lírica del amor cortés— y el carácter de las féminas del siglo XVI (incluida su cruel musa) a las que alude Silvestre en varias ocasiones. Por otro lado, la pasión de Febo está, durante toda la fábula relacionada con el calor y el fuego y, mientras este observa a Dafne, ese fuego se manifiesta en forma de “centellas” (v. 463), “llamas” (v. 465) o “ardor” (v. 470). La idea neoplatónica del amor y la mirada también se deforma en Silvestre pues Apolo “de las más partes que había / como no se podían ver, / no fue testigo aquel día, / aunque él lo quisiera ser / mejor de las que vía” (vv. 471-475). El erotismo o *agon* está presente en el relato y se articula alrededor del tópico literario de *militia amoris* que entiende el amor, y todo lo que de ello deriva, como una lucha, de contrarios, entre el bien y el mal o entre la honra y el deleite. El largo canto polifémico de Apolo no logra detener a la ninfa, más bien al contrario, parece espantarla. Blecua (1973, p. 469) ya señaló que el poeta habría tenido como “fuente secundaria” la Égloga I de Garcilaso para este pasaje de la huida y persecución de la ninfa. Mientras este, recitaba “no soy pues, bien mirado,/ tan disforme ni feo” (vv. 175-176), Silvestre escribe en su fábula “por otra parte mirado/ no soy disforme ni feo” (vv. 651-652). También encontramos reminiscencias garcilasianas en la transformación de Dafne en Laurel —que el poeta también versa en el

soneto⁶⁹ XXI—, donde como hemos visto parece que Silvestre emula el famoso soneto XIII del toledano.

La influencia recíproca que ejercieron las diferentes de prácticas poéticas —cancioneriles, italianizantes— del XVI promovió la versificación de tópicos propios de la poesía más erudita, con cierto aire desenfadado, popular e, incluso, satirizante. En esa línea, Álvaro Alonso (2002, p. 86) considera que entre la variedad lírica del XVI “hay algunos textos mitológicos de carácter jocoso, pero la composición extensa de tipo paródico es una creación de Góngora y su generación”. Esta consideración de Alonso viene a señalar el horizonte evolutivo de las prácticas experimentales de Silvestre y otros autores de la época. El Silvano granadino presentó esta fábula ceñida dentro de la métrica tradicional del octosílabo, desarrollando el mito a lo largo de 79 quintillas dobles, ajustadas con rigurosidad al esquema métrico *ababa cdcde*. Sin embargo, a pesar de que la métrica es un indicador en relación con el tratamiento de los mitos, en la fábula poética no puede resultar determinante pues, junto a esta, otros aspectos como el tono del poema, los recursos estilísticos que lo ornamentan o la propia semántica del texto reflejan también esa evolución estilística que culminará en el Barroco.

Desde una perspectiva exegetica, el punto en común de las tres fábulas mitológicas de Silvestre es la temática de los amores frustrados. No obstante, aunque ninguna relación prolifera, el fracaso se produce en contextos ligeramente distintos. En *Píramo y Tisbe* el dilema se establece porque los jóvenes se aman a pesar de la imposición paternal. Narciso rechazará a Eco y pagará un alto precio por ello. En *Apolo y Dafne*, la joven también se niega a seguir los consejos de Peneo, su padre, que le advierte:

Deja la selvatiqueza
de Diana tras quien vas;
usa de domesticqueza
pues ves que es estado más
conforme a naturaleza.

No seas tan desabrida
que aborrezcas el casar:

⁶⁹ Véase composición XXI; Soneto con *incipit*: “Febo con alaridos rompe el cielo”.

de cien mil eres pedida,
que a mi me podrán honrar
y a ti darte alegre vida.

Inclina tu condición
a no despreciar así
la sabrosa sujeción
y a darme nietos a mí
de dulce generación. (vv. 265-280)

Mientras a Tisbe no le permiten elegir marido, a Dafne se lo imponen a pesar de que no quiere casarse. La máxima del *omnia vincit amor* se encuentra también en esta fábula aunque en sentido invertido al que encontramos en Píramo y Tisbe. Podría relacionarse con el estilo de la Égloga X de las *Bucólicas* de Virgilio “*Omnia vincit Amor, et nos cedamus Amori*” (v. 69) pues precisamente en este pasaje, Virgilio personifica al amor y lo hace tirano de dioses y hombres. Si en los jóvenes de Babilonia el amor pudo más que cualquier impedimento, en Apolo y Dafne podríamos decir que nadie puede burlarse del amor. Ni Apolo en el plano físico, donde compite con Cupido en el arte de flechar, ni tampoco Dafne en el plano sentimental, con su defensa de la castidad y la honra. Cupido recuerda al Dios:

El arco que no ha herido
sino a brutos animales,
lo tienes tú preferido
al que hiere a racionales
y a los dioses ha vencido. (vv. 86-90)

Silvestre recurre a la fábula de Apolo y Dafne porque quiere hacer referencia al amor no correspondido. Sin embargo, el tono irónico del poeta debería obstaculizar en cierta manera la completa identificación Silvestre-Apolo/ Doña Maria-Dafne. Tampoco la moralidad que se desprende del texto puede ser tomada en serio. Píramo y Tisbe y Apolo y Dafne son dos caras de una misma moneda: no se puede impedir lo que ha de ser ni tampoco ha resultado exitosa la imposición de lo que no puede ser. En ese sentido,

Silvestre se acerca a la moralidad irónica de la *Fábula de Hero y Leandro* de Boscán (1543):

Ama si quieres, pues, ser agradable
al hijo y a la madre y al agüelo.
Las vírgenes irán tras su Diana
en soledad de vida por los yermos
Tú y las que estáis a Venus consagradas,
en lecho conyugal habéis de veros,
tu santa religión sagrada y pura
será corresponder por igual peso
al punto del Amor que te presento,
atándote en la ley del matrimonio (f. 128v, vv. 641-650)

La fábula se ha transmitido de manera impresa en las tres ediciones de las *Obras* del poeta, con algunas alteraciones. En cuanto a la transmisión manuscrita, encontramos el texto en los códices *MP*₃, (Ms. II-617, nº 473, f. 318v-324r.), *PN*_I (Ms. Esp. 307, f. 67v.), *PMBM* (Ms. B90 -V1 - 08, f. 143) y en el Ms. 3778, descartado en el cotejo por ser este volumen una copia de las *Obras*. Por otro lado, los manuscritos *PMBM* y *PN*_I incluyen, además, el soneto con íncipit “Febo con alaridos rompe el cielo” que, como se ha adelantado antes, versa el mismo mito que la fábula.

Blecua cotejó la versión impresa que figura en las *Obras* con el testimonio que ofrece *PN*_I y concluyó que, de la misma manera que Silvestre había retocado las otras fábulas, Apolo y Dafne también evidenciaba distintas fases de redacción en su paso del manuscrito al impreso. Un nuevo cotejo, que incluye también los manuscritos de la Biblioteca March y de la Biblioteca del Palacio Real revela que existen particularidades comunes en las versiones manuscritas que las alejan de las versiones impresas y que parecen responder a dos versiones primitivas de la fábula. Por un lado, la versión de *PMBM*, que presenta algunas omisiones y estrofas diferentes al resto de testimonios y, por el otro, las de *MP*₃ y *PN*_I, que parece que han tenido un ascendente común [β], que los separa de *PMBM* y acerca su versión a la que encontramos en los impresos. De la colación de las fuentes se desprende también que en varios puntos del texto, *G99* (no así *G82*) lee de igual manera que algunos manuscritos: algunas veces con todos; otras solo con *MP*₃ y *PN*_I o *MP*₃ y

PMBM o, en algún caso, solamente con *MP*₃. Nuestra hipótesis es que para la fijación textual de los impresos se contemplaron las variantes tanto de [α] como de [β]. Así, al margen de los errores de transcripción o imprenta poco significativos, en muchos pasajes las versiones impresas toman la misma lectura de *PMBM* y se alejan de la versión de [β], indicando un probable error que se contagia a *MP*₃ y *PN*₁. También sucede lo contrario, en algunos pasajes los impresos toman la versión de [β] señalando otra fase evolutiva del texto, más cercano a las ediciones impresas, y que hace evidente el carácter primitivo de *PMBM*.

El editor de las *Obras*, confirma en el prólogo al segundo libro la revisión de los textos a la que apuntan los aparatos críticos: “De estas dos fábulas [*Apolo y Dafne* y *Píramo y Tisbe*] de Silvestre, y su *Audiencia* [*Visita*] y *Residencia de Amor*, que hallamos entre sus borradores, más cumplida y enmendada que andaba de mano, hemos juntado este libro segundo”. Por otro lado, parece que Pedro de Cáceres era riguroso en su cronología de las versiones de la fábula de Píramo y Tisbe. En relación con Apolo y Dafne, el editor señala que la compuso Silvestre después de su fábula de Píramo y Tisbe “con harto aplauso de España, y dióle más honra haber intentado el Licenciado Alonso Pérez, en la segunda Diana el mismo deseo, y salir mal con él” (Silvestre, 1582 f. 116). A tenor de los datos que nos aporta Pedro de Cáceres podemos limitar la fecha de la primera redacción de esta fábula a la aparición de la *Segunda Diana* (1564) así que como muy tarde, Silvestre tendría compuesta su fábula en 1560, pues en octubre de ese año muere el poeta. Por el lado opuesto, sabemos que Apolo y Dafne siguió a la *Fábula de Píramo y Tisbe*, que podría haberla compuesto Silvestre en fechas cercanas a la *Visita* y no mucho más tarde de 1550 así que la redacción de esta fábula pudo llevarse a comienzos de la década de los '50, antes de que Silvestre diera continuidad a la *Visita de Amor* con la redacción de la *Residencia* y antes también de la revisión de los textos.

Si Silvestre se propuso acometer la composición de su *Fábula de Dafnes y Apolo* durante la década de los '50 cabe reconocer en el autor cierta dosis de originalidad. El tema no era desconocido en las letras castellanas, el Marqués de Santillana ya había hecho referencia al asunto de Apolo y Dafne (Pérez Priego, 1987, p. 268), Garcilaso había descrito la transformación de la ninfa en su famoso soneto y Francisco de la Torre aludía al relato en la “Égloga V” de su *Bucólica del Tajo*, editada por Francisco de Quevedo en

1631. Durante las fechas que nos interesan para la datación del texto de Silvestre, aparecía en Amberes el *Cancionero* de Jorge de Montemayor que también recogía una versión de la fábula. Será a partir del XVII cuando se exploren los límites de la historia entre el dios y la ninfa y florezcan nuevas versiones poéticas del mito: un soneto de Juan de Arguijo fechado alrededor de 1605 (Cristóbal, 1993), una fábula de Francisco de Quevedo, compuesta el mismo año, la *Fábula de Apolo y Dafne* atribuida y publicada por el Conde de Villamediana (Gutiérrez Arranz, 2001), que en realidad había compuesto, entre 1626 y 1628, Agustín Collado de Hierro (Rozas López, 1968), vinculado este último al círculo de poetas granadinos; o la burlesca interpretación de Jacinto Polo de Medina, impresa en 1634 (Pérez Gómez, 1967).

La fábula de Silvestre, aunque se desarrolla entre una invocación retórica y la sentencia final, carece de intención didáctica o moral. Su interpretación, por lo tanto, tomaría distancia respecto a la alegoría medieval y se encuadraría ya en un contexto plenamente renacentista. En ese sentido, Giraud (1987, p. 268) señaló cómo “le souci didactique ou éthique ne revêt pas une importance majeure dans ce texte, dont le principal défaut est sans doute la prolixité occasionnelle qui vient alourdir le récit, alors que s'affirment par endroits une réelle force poétique et un sentiment d'une vibrante profondeur”.

Acaso la más irónica y jocosa de las tres que compuso el poeta, esta fábula viene a ser una alegoría burlesca que ofrece una sentencia moralmente contraria a la defensa de la castidad y la honra. En Silvestre, la *belle dame sans merci* es su dama y a ella dedica la historia de Dafne, a bien de ablandar su dureza y su porfía. Sin embargo, el tono jocoso de la composición impide la plena identificación Apolo/Silvestre, Dafne/Doña María, más allá del juego literario en el que Silvestre participa. El poeta conoce las fábulas de Castillejo, Hurtado de Mendoza y Boscán y, como hicieron ellos, busca su tema, su metro y su estilo. El carácter del poeta y su propensión al humor son palpables a lo largo de toda su obra. Si en la obra de Garcilaso encontramos epigramas traducidos de Marcial, en la de Silvestre aparecen los de Teófilo Folengo, otro humanista con humor en la línea de Ludovico Ariosto y Mateo Boiardo.

En conclusión, aunque el poeta pueda identificarse con el rechazado Apolo, Silvestre recurre al mito para versarlo al más puro estilo castellano,

recurriendo a las quintillas dobles y a los formulismos y tópicos del *Romancero*. Silvestre, conocedor de la poesía de Garcilaso y los conceptos italianizantes hiperboliza los pasajes que describen tanto a la ninfa como el sentimiento del enamorado en la línea de lo que Reyes Cano describe como “antipetrarquismo de signo renacentista que en la práctica literaria propugna la defensa del vero sobre la doctrina de la natura sobre el arte, del amor directo y carnal sobre las efusiones idealistas” (Reyes Cano, 2000a, p. 213).

Narciso y Eco

La tercera fábula conocida del poeta narra las desventuras del hermoso Narciso y la Ninfa Eco aunque, en esta ocasión, Silvestre nos ofrece el mito versificado en estrofas de ocho versos, compuestas por endecasílabos que riman según el esquema: *ABABABCC*. Podríamos decir, que a nivel formal, Gregorio Silvestre se adentra en el espacio métrico italianizante, siguiendo el orden rítmico propuesto por Giovanni Boccaccio en la *Teseida* y recreado también por Boscán en su *Octava Rima* o Garcilaso en su *Égloga III*. En apariencia, la *Fábula de Narciso* se aleja de la versificación tradicional castellana que encontramos en las fábulas de Apolo y Dafne o Píramo y Tisbe aunque por otro lado, como veremos, la estructura narrativa es similar en los tres textos.

En su ordenación y catalogación textual, el editor separó la historia de Narciso del corpus de fábulas mitológicas de Gregorio Silvestre y, atendiendo a cuestiones métricas, tuvo a bien trasladar este texto al libro cuarto, ubicación reservada también para las composiciones de arte mayor. Sabemos, no obstante, que la secuencia de textos de las *Obras* no obedece a criterios cronológicos pues el editor declara que el poeta compuso en primer lugar la de Píramo y Tisbe y, a pesar de ello, abre el libro segundo con la historia de Apolo y la ninfa Dafne. Cabe recordar, en favor del conveniente y provechoso discurso-prólogo de Pedro de Cáceres, que las *Obras* se imprimen por primera vez en 1582. Han pasado varios lustros desde que murió Silvestre y el editor deberá ejercitar su memoria para describir ciertos pasajes de su discurso en los que hace referencia al momento de redacción de los fábulas.

El libro cuarto de las *Obras* incluye, según declara el editor en el prólogo, las composiciones que Silvestre realizó tomando como modelo a varios poetas toscanos tales como Sanazzaro, Bembo y Petrarca. Curiosamente, Pedro de Cáceres señala:

No añadimos cosa de nuestra cosecha, por no manchar la honra de tan celebrado artífice, bien que así en estas como en las que se siguen después en los demás libros se podrían hallar de su compostura algunas que anduviesen impresas, o de mano con título ajeno, más se ha de creer a la conciencia y autoridad de los que nos rectifican ser suyas, a quien él mismo las leyó y recitó muchas veces [Silvestre, 1592, f. 353].

Si bien Pedro de Cáceres relata que Silvestre compuso primero la fábula de Píramo y Tisbe —y tras ella la de Apolo y Dafne—, para la Fábula de Narciso, el editor no ofrece una cronología que nos permita situarla. Sin embargo, en el fragmento arriba citado, Cáceres hace referencia al hecho de que algunos poemas de Silvestre circulaban con “título ajeno” y justifica por qué deben considerarse las *Obras* un testimonio de autoridad de la poesía de Silvestre. En ese sentido, el prólogo reivindica la autoría de varios textos que, como la *Fábula de Narciso*, circularon “de mano” atribuidos a otros autores.

Más allá de la versión impresa de esta fábula, que figura en todas las ediciones de las *Obras*, se conocen dos testimonios manuscritos que recogen una “Historia de Narciso” de Gregorio Silvestre: el ms. 2973 de la Biblioteca Nacional de Madrid y el ms. B-90-V1 de la Biblioteca Bartolomé March. El primero es un florilegio recopilado en México alrededor de 1577, titulado *Flores de varia poesía*; el segundo es un códice titulado *Varias poesías manuscritas* que destaca porque ofrece tres versiones primitivas de las tres fábulas mitológicas del autor. En cualquier caso, sorprende que las dos misceláneas atribuyan el texto a Francisco de Figueroa. Es probable que exista un arquetipo común para los dos códices —que comparten un total de once composiciones— en el que se atribuía el texto a Figueroa y es posible también que los dos manuscritos tuvieran acceso a él en Sevilla, pues ambos códices guardan relación directa con la ciudad. Por las anotaciones en hoja de guarda, conocemos que *PMBM* estaba allí en 1600 y que años más tarde, en 1612, llegaría el códice mexicano. También es más que probable que para las fechas en que se copian las dos versiones manuscritas no hubieran sido

publicadas todavía las *Obras*, hecho que explicaría el error en la atribución del texto y las variantes textuales que parecen indicar que el poeta, como en las demás fábulas, volvió sobre el texto y realizó algunas modificaciones, probablemente pensando en la publicación de su obra.

En el caso particular de la *Fábula de Narciso*, las lagunas de los manuscritos respecto a los impresos son idénticas en ambos códices (v. 1-64, 89-96, 401-408, 769-776) y, además, los dos incluyen una estrofa después del v. 584 que desaparece en la versión impresa de las *Obras*. Por otro lado, la versión de los manuscritos presenta numerosas variantes respecto a la versión impresa (vv. 65, 69-72, 101-104, 251-256, 315-320, etc.) aunque resulta difícil establecer entre los códices, un vínculo de dependencia más allá de un arquetipo común [α]. Sí podemos afirmar, no obstante, que los manuscritos reflejan una versión primitiva del texto que figuró con carácter definitivo en las *Obras*, así que Silvestre, como sucede con el resto de fábulas mitológicas, también revisó y modificó el poema de Narciso y Eco.

Alberto Blecua (1973, p. 423) cotejó las fuentes del poeta y determinó que la versión manuscrita era la más cercana al texto de Ovidio, pues Silvestre, en esa primera redacción del poema, tradujo casi literalmente algunos pasajes de la fábula (vv. 229-230, 249-256, 391, 735). Por otro lado, Blecua se detuvo también en los nuevos pasajes que aparecen en las *Obras* (vv. 1-64, vv. 89-96, vv. 105-216, vv. 401-408, vv. 625-632, vv. 769-776), fruto de la revisión tardía que Silvestre realizó sobre las fábulas mitológicas —también sobre otros de sus poemas—, y concluyó que Gregorio Silvestre compuso en un primer momento la *Fábula de Narciso* sin otras pretensiones que la recreación poética y la práctica del endecasílabo; aunque, años más tarde, en un segundo abordaje al texto, el poeta consideró oportuno añadir una introducción, varias ampliaciones y también una sentencia final inspiradas en la *Favola di Narcisso* de Luigi Alamanni.

La inclusión, en el cotejo de variantes, del manuscrito hallado en la Biblioteca March, que en el texto de Narciso comparte lectura con el códice de la Biblioteca Nacional y viene a confirmar las conclusiones alcanzadas por Blecua, revela también interesantes datos acerca de los estados redaccionales de las otras dos fábulas mitológicas del poeta. En esa línea, parece que existe consenso en cuanto a que Silvestre compuso Píramo y Tisbe antes de Apolo y Dafne. Como ya se ha señalado, la probable y prematura influencia de la obra y carácter de Castillejo en la fábula de Píramo (también en la *Visita*), la

transición hacia la irónica narración del mito que se observa en Apolo y Dafne, o las palabras de Pedro de Cáceres en el prólogo así parecen indicarlo. En contraposición, nada refiere en las *Obras* al contexto de la *Fábula de Narciso*, más allá de la alusión del editor a la circulación de textos de Silvestres copiados “a título ajeno”.

Las versiones de las fábulas de Silvestre tratadas hasta ahora que figuran en el manuscrito de la Biblioteca March revelan en los tres casos que se trata de redacciones primitivas de los textos, tanto al compararlas con los impresos, como si lo hacemos con los manuscritos. La *Fábula de Píramo y Tisbe* daba comienzo con una escueta invocación a la dama y a continuación se narraba el mito de los jóvenes amantes, sin pretensiones moralizadoras específicas más allá del *omnia vincit amor*. En el paso del manuscrito al impreso, el poema se completa con algunas amplificaciones y con una introducción que de modo general se dirige “A los tristes amadores”. En esa línea, la redacción de la *Fábula de Apolo y Dafne* que aparece en el manuscrito *PMBM* contiene la introducción, la invocación y el mito propiamente dicho. No obstante, a diferencia de las *Obras* y de los manuscritos de París (*PN₁*) y Madrid (*MP₃*), la versión de Apolo y Dafne termina con la transformación de la ninfa en laurel, sin la sentencia final de ejemplaridad invertida que ya encontramos en los otros manuscritos y así también en los impresos. Silvestre iba arreglando sus fábulas, añadiendo y quitando algunas estrofas o alterando el orden de algunos versos.

Durante el proceso de revisión poética, Silvestre añade — paralelamente a las amplificaciones— una introducción a la historia de Píramo y Tisbe, así como un epílogo a la de Apolo Dafne, en un intento por conseguir cierta uniformidad genérica. Ante dichas variantes, sorprende la concisa *Fábula de Narciso*, sin introducción (como la de Píramo y Tisbe), más aún, también sin conclusión, ni sentencia final (como en Apolo y Dafne). La versión que figura en el código mallorquín —también en el de la Nacional (*MN₃*)— es la narración en bruto del mito de Narciso, compuesto en endecasílabo y sin aderezar, a diferencia de las otras dos fábulas, especialmente Apolo y Dafne, que sí parece que fue compuesta teniendo en mente el entorno inmediato del relato, e incluye (ya en estas primitivas redacciones de *PMBM*) los ornamentos que encontraremos en las tres versiones definitivas de las fábulas de las *Obras*.



Los textos reflejan que las primeras redacciones de las fábulas mitológicas en verso octosílabo incluían, al estilo de Castillejo, una breve invocación a la dama o musa. En Apolo y Dafne procuró Silvestre incluir una breve contextualización del mito, método que después desarrolló también a Píramo y Tisbe. Narciso aparece, sin embargo, desprovisto de todos estos elementos en las versiones más arcaicas que contradicen en gran medida la teoría de que esta composición, por estar compuesta en endecasílabo, habría sido redactada después de las otras dos.

La copia manuscrita situaba al lector *in medias res* ante la historia del joven Narciso a diferencia de la composición que encontramos en las *Obras*, donde el texto aparece estructurado siguiendo el modelo de las otras dos fábulas. Esta práctica del autor podría indicar el Silvestre se acercó al argumento mitológico por cuestiones estéticas o literarias, y que la adaptación a la versión final procuró incluir algunos elementos necesarios para dotar al texto y aderezarlo conforme a los estándares de la poesía amorosa, representados por el poeta que lamenta la crueldad de su amada. Finalmente, la fábula quedó dispuesta de modo muy similar a los otros textos mitológicos:

- Invocación dama - introducción (vv. 1-64)
- Desarrollo mito (vv. 65-768)
- Epílogo - conclusión (vv. 769-776)

En la invocación, el poeta remite a su dama, equiparada a una ninfa como las que moran en las selvas en las que se adentrará Narciso:

Hermosa ninfa mía donde el cielo
restó graciosamente todo cuanto
de gracia y de hermosura cabe el suelo
de nadie imaginado caber tanto (vv. 1-4)

La descripción de la amada responde a los esquemas petrarquistas y la exaltación de su belleza es hiperbólica, que a su vez es la vía por la cual el poeta alcanzará el bien superior. El poeta habla de la imagen de la dama como de una “industria milagrosa” (v. 10), aunque no se detiene en la recreación de los tópicos del amor como medalla, ni tampoco en la dificultad del poeta para poder describir con palabras la belleza sin medida de la destinataria del poeta.

En contraposición, Silvestre gira la pluma para señalar también lo menos brillante de la dama:

Si como sois en extremo de hermosa
no fuerades cruel, áspera y dura
en sola vos la fama se ocupara
y casi por divina os celebrara (vv. 13-16)

El poeta se dirige a su hermosa ninfa y esa misma ninfa se corresponde con la amada de Silvestre en el contexto lírico. La destinataria del amor que el poeta declara en sus versos, y en el resto de su obra, debe de ser Doña María, a pesar de que no existe prueba documental de la existencia de la mujer, ni de que la relación abarcara espacio más allá de la atmósfera poética. En cualquier caso, muy probablemente, la invocación pudo resultar agri dulce a la dama, a la que el poeta describía también como una dama desprovista de cualquier aire angelical. La ninfa a quien va dedicado el poema tan bella como cruel, y su descripción poética se enmarca dentro del esquema petrarquista, pero con mesura y voluntad de realismo. Silvestre idealiza a la ninfa, y “casi” la celebra como divina, a pesar de que mantiene cierto distanciamiento en cuanto a la deificación de la mujer y, en consecuencia, en relación también a la esperada fe del amante.

Tras la presentación del poema y la invocación, el desarrollo del mito ocupa el resto de la composición, aunque también aquí pueden distinguirse diferentes pasajes o escenas. El relato del mito da comienzo con las presentaciones de Narciso (vv. 65-104) y de las ninfas (v. 105-216):

Con el que del Céfito fue engendrado
forzada Liríope en escondido,
en cristalinas ondas procreado,
y en ellas de su amor preso y rendido.
Os quiero con su historia dar probado
negocio tan patente y conocido (vv. 65-72)

El texto es, según Silvestre, una prueba que ha de servir a la “hermosa ninfa” implorada en la invocación. En la estrofa, el poeta anticipa el final del protagonista, conocedor de que el relato es “patente y conocido”. En los

versos siguientes, el autor da comienzo al relato del joven, señalando su hermosura como causa de su mal. La observación de la belleza de la amada produce en el poeta la frustración de un deseo inalcanzable. En ese sentido, el poeta equipara el comportamiento de la ninfa con el del muchacho, que “por su mal fue tan hermoso” (v. 73), aunque a las ninfas “fueles cruel y desdeñoso” (v. 95). Por este motivo, Silvestre da pie a que las ninfas expresan sus querellas en contra de Narciso:

Con estas y más fuertes persuaciones
las furias de los dioses incitaban
al vano, sordo, viento las razones
y las palabras dulces arrojaban,
por solo desfogar los corazones
y más los encendían y abrasaban,
buscando por mil partes todas ellas
aquel contra quien forman sus querellas (vv. 145-152)

Las ocho octavas siguientes conformarán las quejas de ocho doncellas que, en su mayoría, se sienten avergonzadas por los sentimientos que el joven despierta en ellas. Se observa en ellas el arrepentimiento por el dominio de la voluntad por encima de la razón, y la pérdida total de control sobre ellas mismas. En ese sentido, el poeta mantiene viva la estructura del juego amoroso del amor cortés, según la cual la pasión prende a través de la observación del objeto deseado y que, en este caso, es el hermoso Narciso.

Este mismo pasaje también se encuentra, como veremos más adelante, en la *Favola di Narcisso* de Allamani, aunque Silvestre da voz a más ninfas que el italiano. Este desfile de mujeres, a su vez, guarda relación con la presencia de las damas que acuden a la *Visita de Amor* celebrada en Granada, en la que encontraremos a diferentes mujeres anónimas —todas bajo una máscara que responde a un tópico— exponiendo sus quejas a Cupido y a Venus, en un estilo muy similar al de este coro de ninfas selváticas: “aquella que su vista va inquiriendo” (v. 153), “alguna muy desesperada” (v. 161), una muy celosa (v. 169), otra muy cautiva (v. 177), e incluso otra que avergonzada se castiga y reprende (v. 185).

Con premeditación, Silvestre deja para el final a Eco (vv. 217- 264), que se nos descubre después de las quejas de todas las otras mujeres, cuando

el poeta hace referencia al episodio que motivó el castigo de la joven. Silvestre alude al pasaje mitológico en el que Eco entretiene a Juno para que Júpiter pueda gozar de la compañía de otras ninfas. Cuando la diosa descubrió que, en realidad, Eco buscaba distraerla con sus largas conversaciones, impuso su castigo divino e “hizo en no más de lo que oyese/ los últimos acentos respondiese” (vv. 239-240).

Es costumbre encontrar en los versos de Silvestre algunos comentarios que conectan la historia del texto con la actualidad del poeta. Así, en la *Fábula de Apolo y Dafne*, el río Peneo señala a su joven hija que su camino natural es darle nietos, procurando que no huya de quien la persigue. Asimismo, son habituales comentarios relacionados con el interés económico de las mujeres, a menudo descritas como amantes de las buenas “perseas”, como encontramos en el soneto “Qué es esto, dios de Amor, que ya no vales”. En su *Fábula de Narciso*, Silvestre también extrapola el mito a la realidad cuando afirma que “no se acaba en Eco ser parlara/ que muchas Ecos hay en esta era” (vv. 247-248), y aprovecha para subrayar un tópico habitual en la época del autor. Este comentario satírico, basado en el tópico de que las damas hablaban más de la cuenta, y que busca el juego con el lector, viene a sumarse a esos otros tópicos desarrollados por el poeta que señalaban malas costumbres femeninas: unos de carácter más petrarquista como su altivez o su crueldad; otros tantos de corte más realista, como su materialismo o su mala costumbre de hablar demasiado. En ese sentido, el poeta vuelve a hacer referencia a la base del neoplatonismo, y es que la belleza es la que ofrece libertad al alma para que remonte el vuelo hacia el reino del espíritu y así se acerque a Dios (Parker, 1986, p. 79). Sin embargo, Narciso es un ejemplo contrario a dicha filosofía amorosa y la observación de su belleza no supondrá una ascensión al reino de lo inmaterial, ni en las ninfas, ni tampoco en el protagonista del relato.

Durante el frustrado encuentro con Narciso (vv. 265-304) se produce un diálogo poético entre el joven y Eco, que afecta a la elaboración de la rima del poema, en cuanto que la ninfa solamente podrá responder con monosílabos:

“¿Y soy por dicha yo el que andas buscando?”

“Ando”. “¿Que soy yo cierto el que tú quieres?”

“Eres”. “Pues dime ya, ¿quién va causando

tu gran clamor?”. “*Amor*”. “Si tú quisieres,
¿Cuán duro y qué tal es, ve declarando,
ese amor tal?” “*Mortal*”. “Según refieres,
muy cara te ha salido a ti mi cara”,
y entonces con más fuerza dijo: “*Cara*”. (vv. 281-288)

A partir de este pasaje, Silvestre se recrea y amplifica los episodios que guardan relación con la venganza de la ninfa (vv. 305-360), el enamoramiento de Narciso (vv. 361-480), su lamento, y su transformación (vv. 537-768).

El joven demanda ver a la ninfa aunque, al descubrirla, la repudia de muy malas maneras. La muchacha, entristecida, acudirá en auxilio de los dioses y se retirará a la soledad de las cuevas, en busca de un espacio para llevar a cabo su lamento. A pesar de la solemnidad del momento, el poeta vuelve a subrayar la mala costumbre de la joven, incluso en esta situación, con cierto tono jocoso y desenfadado:

En sola esta razón por ser postrera
le dio Juno lugar de ir lamentando,
tan recio que si dos Ecos hubiera,
la una de la otra el mal llorando,
un eco a otro eco respondiera
y aquellas mismas quejas replicando,
y aún no sé si la había y respondió,
que a veces suelo oír dos Ecos yo (vv. 313-320)

Se aprecia también cierto influjo de la tradición romancerística en las expresiones que introducen los parlamentos de los personajes, y que evocan locuciones como la de “Allá habló el buen Cid, bien oiréis lo que dirá”. Silvestre, probablemente, las utiliza para mantener la atención del receptor:

En boca de las ninfas que muriendo
andaban por Narciso en competencia,
los dioses el espíritu infundiendo
que excede a toda natural prudencia,
aquello que pedían no entendiendo,
pronuncian contra él crüel sentencia;

la una de las ninfas cierto era
aquella que habló de esta manera:

Las ninfas han acudido a los dioses y reclaman un castigo para Narciso, en una actitud que recuerda, de nuevo, a la de los participantes en las audiencias de la *Visita* y la *Residencia de Amor*, que acuden a exponer sus testimonios y que, tras sus parlamentos, esperan la sentencia del tribunal:

“Narciso, ¡cuán esquivo y duro eres!
Tan manso y amoroso seas tornado
y quieras sin saber lo que te quieres,
poseas sin gozar lo que has amado.
Y cuando más y más querido fueres,
estés de lo que amas más privado,
de cosa al fin de amor te veas preso
que la ames sin razón fuera de seso” (vv. 337-352)

De hecho, el poeta versa un juicio de valor que vuelve a conectar el poema con la realidad. Silvestre señala a los que se dan a “vanos ejercicios” y pide que “caigan como falsos edificios” pues sus intereses surgen de motivaciones mundanas:

Aquellos que por vanos ejercicios
se dan a caminar desde la cuna,
sin ver que sus virtudes o sus vicios
los gobernalles son de su fortuna.
Que caigan como falsos edificios
razón no lo contrasta ni repugna,
mas antes les ofrece un mal extraño:
que vengan a entenderlo por más daño. (vv. 625-632)

Las palabras del poeta aluden a la encrucijada moral que contrapone los amantes que actúan movidos por la pasión y la afición, a los enamorados que actúan regidos por la razón. En esa misma línea, esa dicotomía será también la principal diferencia entre la audiencia celebrada en la *Visita de Amor*, en la que Amor y Venus son los jueces que sentencian a los

enamorados; y la *Residencia de Amor*, en la que el *alter ego* del poeta y de su dama, ejercerán de jueces del tribunal, otorgando sentencias en pro de una moral amorosa fundamentada en un sentimiento desligado de bajas pasiones.

La fábula termina con una advertencia a su dama (vv. 769-776) que desprende una moralidad contradictoria similar a la que encontramos en la historia de Apolo y Dafne.

Mirad, señora mía, que os aviso,
no os vuelva Amor así en alguna cosa,
por veros más crüel que vio a Narciso,
más áspera, más dura y más hermosa.
Que ya que os haga flor de paraíso
o lirio, o alhelí, clavel o rosa,
instrumento seréis naturalmente
que a todos dé placer y él no lo siente. (vv.769-777)

El tema central del poema es, por lo tanto, el infortunio de los amantes Narciso y Eco, motivo en el que el autor encuentra otro ejemplo de relación frustrada. A nivel estilístico, la fábula pone de manifiesto el gusto del autor por los juegos de palabras, los dobles sentidos y las imágenes realistas. En ese sentido, Silvestre compone esta fábula en metro endecasílabo recurriendo, al igual que en las otras dos fábulas, al lirismo ágil y desenfadado de la poesía tradicional. La composición lírica del mito de Narciso y Eco se aleja de la estructura formal en metro corto de las fábulas de Píramo y de Apolo. Para narrar este mito, Silvestre eligió la octava como estrofa para articular su fábula más escueta, que en este caso abarcó finalmente 776 versos.

En líneas generales y en sintonía con los ideales poéticos que desprenden de la lectura de los versos de Silvestre, en la *Fábula de Narciso* encontramos los recursos estilísticos propios de la lírica tradicional como los juegos de palabras y los dobles sentidos, a pesar de que en uno de los últimos acercamientos a este texto de Silvestre, M^a Dolores Solís Perales detectó que la estrofa empleada por Silvestre pretendía imitar la Égloga III del toledano quien, por otro lado, asoma en expresiones de Silvestre como “prado fresco y oloroso”, que vienen a recuperar el “fresco y verde prado” del vate de la Vega (2002, p. 155). La autora, por otro lado, señaló la relación entre el soneto “A Dafne los brazos le crecían” y la *Fábula de Apolo y Dafne* de Silvestre, como

muestras en verso de un mismo tópico antiguo, que más allá de la fábula del organista, se reafirma también en otro de sus sonetos, “Febo con alaridos rompe el cielo”, que el poeta pudo componer en sus últimos meses de vida.

Del estudio formal y estilístico de la fábula llevado a cabo por Solís Perales⁷⁰, destacan sus observaciones en cuanto al empleo del endecasílabo por parte de Silvestre. Para la puesta en práctica de la versificación de este mito en metro largo, el poeta mantuvo la regularidad en los acentos rítmicos, que en su mayoría están situados en la sexta sílaba, aunque también podemos encontrarlos en la cuarta. La autora señala que “no tiene por qué extrañarnos que sea el endecasílabo de tipo italiano el dominante puesto que la estrofa elegida también lo es y era poco menos que obligado el acercamiento hacia el paradigma de este tipo de metro” (Solís Perales, 2002, p. 182).

El autor también recurre a la amplificación para la elaboración del relato y se detiene, especialmente, en aquellos pasajes que describen cómo se sienten los personajes, así como también para hacer algunas apreciaciones pues Silvestre “no es un mero traductor de Ovidio, sino que el desarrollo de la fábula es un pretexto para la exposición de ideas bien personales, bien de la época, bien de tradición literaria, constitutivas de pequeñas amplificaciones que permiten revelar las señas de identidad del autor” (Solís Perales, 2002, p. 159). Como se desgrana de los argumentos de las fábulas mitológicas de Silvestre, el autor utilizó el mito como representación de sus sentimientos, sensaciones y reflexiones, a lo largo de su relación, a saber utópica y frustrada, con Doña María. Por otro lado, como se verá en la *Visita* y la *Residencia*, el poeta también determinará, a través de las sentencias de ambas audiencias, su parecer en relación, por ejemplo, con las polémicas del momento, en línea con otras composiciones que describieron el debate

⁷⁰ Remito al nutrido estudio de la fábula llevado a cabo por M^a Dolores Solís Perales. En él se desgrana hasta qué punto sigue Silvestre el relato ovidiano y cómo puede leerse entre líneas la influencia de Garcilaso de la Vega, especialmente en el uso del epíteto. La autora ofrece también un desmenuzado análisis de las palabras rima del poema y procurando “demostrar que en algunos aspectos el texto se vincula con el ideario poético del Renacimiento, pero en otros casos respeta escrupulosamente el ideario lingüístico de los poetas del siglo XV. Es una muestra elegante y conseguida de la importancia que los temas mitológicos iban adquiriendo en la conciencia de los escritores” (Solís Perales, 2002, p. 189).

fraguado en los ambientes literarios de comienzos del siglo XVI, como la *Reprensión* de Cristóbal de Castillejo.

Antonio Marín Ocete (1939, p. 198) y José María de Cossío (1952, p. 256) señalaron la proximidad entre esta fábula de Silvestre y la homónima de Don Hernando de Acuña y, de manera general, se consideró anterior la del Silvano granadino. Ambos críticos consideraron posible que Acuña leyera a Silvestre, pues el vallisoletano pudo llegar a Granada meses antes de la muerte del organista y aún vivió veinte años más que él. La cuestión quedó inconclusa hasta que Alberto Blecua reabrió el debate al advertir que ambos textos bebían de la *Favola di Narciso* de Alamanni, impresa en Venecia en 1532 y que, en la versión de Silvestre, las influencias del italiano se dejaban ver en las correcciones y aportaciones *a posteriori* del poeta. La versión de Hernando de Acuña (1518-1580) revela que este también conoció el texto de Alamanni y que conocía el original latino y este hecho dificulta el cotejo entre las versiones pues ambas toman y desechan elementos tanto de Ovidio como de Alamanni. Sirva a modo de ejemplo el pasaje en que Silvestre, inspirado por la *favola* italiana, hace una mención de Apolo en la introducción añadida a su redacción inicial del mito, que como señaló Blecua, estaba traducida casi literalmente de Alamanni:

Si Amor admite así burlas consigo
a Febo y al laurel doy por testigo.

(Silvestre, *Fábula de Narciso*, vv. 64-65)

Febo a cui vive'l ciel la terra il mare
Febo il rettor del divino occhio eterno.

(Alamanni, *Favola di Narciso*, vv. 62-63)

El motivo desaparece en la versión de Acuña aunque cabe decir que, en algunos pasajes, este sigue más fielmente al italiano que Silvestre. En cierto modo, ambos textos demuestran conocer los originales latino e italiano y se acercan a ellos con bastante exactitud aunque con intensidades distintas. Se podría decir que mientras Acuña sigue de manera general a Alamanni demostrando conocer el texto ovidiano (la mención a Tiresias (v. 9) justo al inicio del relato no aparece en las versiones poéticas del mito aunque Ovidio se refiere al personaje y a su don premonitorio sin hacer mención al nombre),

Silvestre compone la primera redacción de la fábula respetando fielmente el relato de Ovidio y a ella le añade, tiempo más tarde, algunos pasajes que demuestran que Silvestre conoció el texto del italiano (como indica la traducción de los versos relativos a *Febo* en el texto de Alamanni que Acuña no decide no incluir en su poema). Por otro lado, parece probable que Hernando de Acuña podría haber estado en la Granada alrededor de 1569, año de la muerte de Gregorio Silvestre. En ese caso y para esas fechas, el poeta bien debía tener ya compuesta y retocada la *Fábula de Narciso* y, en consecuencia, Silvestre habría llegado a la obra de Luigi Alamanni por otro camino. El italiano era un autor leído y traducido, entre otros, por autores como Francisco de Aldana (1495-1556) que trasladó al endecasílabo castellano su *Fábula de Faetón*.

La cuestión acerca de cómo entró el poeta en contacto con la *Favola* de Alamanni no parece tener respuesta más allá de las hipótesis. Alberto Blecuá (1973, p. 462) propuso a Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575) como nexo de unión entre Silvestre y la obra del italiano pues, según parece, el otrora embajador de España en Italia había sido desterrado del reino y vivió en Granada entre 1569 y 1575 (Osuna, 2003, p. 40). Existen varios argumentos a favor de la conjetura que defiende Blecuá. En primer lugar, Gregorio Silvestre sin duda debió de conocer la obra de Hurtado de Mendoza. El poeta glosó textos suyos⁷¹ y pudo haber leído la *Fábula de Adonis*, *Hipómenes* y *Atlanta* que Hurtado compuso en octava rima, y se publicó por primera vez en la edición veneciana de las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* preparada en 1553 por Alonso de Ulloa (ff. 185-199). Desde su primera edición barcelonesa de 1543, el volumen era un verdadero manual de la lírica *a la italiana* en el que podían leerse la fábula de *Leandro y Hero* y la *Octava Rima* de Boscán, la lírica de Garcilaso y, desde 1553, también la *Fábula de Adonis* de Hurtado de Mendoza, a cuyo mito refiere Silvestre en su *Fábula de Apolo y Dafne* (v. 575).

Pedro de Cáceres, en su *Discurso*, describió a grandes rasgos el ambiente literario que rodeaba a Silvestre en Granada. El editor hace mención a los mecenas del poeta, Alonso Portocarrero y Alonso Venegas, y a

⁷¹ Véase la composición XIII de este trabajo (“Jamás de flor de esperanza”) en la que Silvestre glosa la primera estrofa de un texto de Diego Hurtado de Mendoza: “Nadie fie en alegría / porque ninguna hay tan cierta / a quien no cierre algún día / fortuna o amor la puerta”.

continuación construye una enumeración de los “particulares amigos” del organista de la catedral de la ciudad: el abogado Luis del Berrio, Diego Hurtado de Mendoza, Don Hernando de Acuña, el traductor Gaspar de Baeza, el maestro Juan Latino, el Bachiller Pedro Padilla, el licenciado Luis de Castilla, el matemático Joseph Faxardo y los licenciados Macías Bravo y Juan Mexía de la Cerda. Por otro lado, Pedro de Cáceres nos menciona a Pedro de la Tovilla, Jorge de Montemayor, Francisco Farfán y Luis Barahona de Soto con quienes Silvestre habría mantenido una relación epistolar de la que hoy solamente conocemos los textos de Farfán y Barahona. El editor también aseguraba, por otro lado, que el poeta tuvo por amigos “los que *entonces* eran famosos en Granada”. El editor debe retroceder, cuanto menos dos décadas, para recuperar y recrear el ambiente coetáneo al poeta. Es posible que Silvestre conociera, en Granada, a Don Hernando de Acuña y a Diego Hurtado de Mendoza aunque ambos habían residido durante años fuera de España y llegarían a la ciudad cuando el poeta ya tenía gran parte de su obra compuesta. Por otro lado, Pedro de Cáceres nos nombra a Pedro de Padilla (1543-1600) de quien sabemos que en 1564 se graduó de bachiller en Artes por la Universidad de Granada. Teniendo en cuenta que el título de bachiller se obtenía tras tres o cuatro años de estudio, podemos anticipar que Pedro de Padilla llegaría a Granada alrededor de 1560.

El poeta, que generacionalmente quizá estaba más cerca de autores como Luis Barahona de Soto, acudía con regularidad, y como también hacía Silvestre, a la tertulia literaria que ofrecían los Granada Venegas, a la que asistían varias personalidades de la ciudad también aficionadas a las letras y la poesía. Gregorio Silvestre y Pedro de Padilla pudieron conocerse entonces y compartir inquietudes literarias durante casi diez años. Pedro de Padilla, por otro lado, compuso también su versión del mito de Narciso y Eco que introdujo en su “Égloga X”, también “mediatizada por la *Favola di Narciso* de Alamanni, que Padilla sigue con mayor cercanía que las restantes versiones castellanas, de Silvestre y de Acuña” (Pérez-Abadín, 2017, p. 393). Por otro lado, el carácter ecléctico del texto de Padilla sigue en las líneas maestras a Ovidio y Alamanni aunque coincide en ciertos pasajes con las versiones de Acuña y Silvestre. De las coincidencias señaladas por Pérez-Abadín interesa especialmente la que encontramos en la introducción del poema, que Silvestre añade durante la revisión del texto:

Quante ne' nostri e ne gli antichi tempi
 Hanno Fedra compagne, Dido e Fille?
 Quante la bella Enon che pur temea?
 Quante Ariadna, Issifile e Medea?
 (Alamanni, vv. 53-56)

No hay parte, no hay lugar, villa ni aldea,
 a donde ejemplo de esto no haya habido
 a donde no se diga, o no se lea,
 de las que ahora son y las que han sido.

Que siguen a Ariadna y a Medea,
 la temerosa Enon Fils y Dido,
 y siguen a Erífile y a Fedra,
 y a la dura *Anaxarate* vuelta en piedra
 (Silvestre, vv. 49-56)

Que de esto el que traer quisiese ejemplos
 de los tiempos presentes y pasados,
 infinitos a paso hallaría.
 Porque Ariadna, Sífile y Medea,
 la bella *Anaxarate*, Enón y Fedra
 (Padilla, . . . vv. 131-132)

No menos significativa resulta la mención a Anaxaráte que, ni aparece en Ovidio, ni tampoco en Alamanni. Silvestre y Padilla⁷² coinciden en este punto del mismo modo que lo hacen al usar la imagen poética de la mariposa cegada por la luz:

Aquesta ninfa Eco, aquesta dama
 se andaba por Narciso viva ardiendo,
 y crécele el amor como la llama,

⁷² La obra de Pedro de Padilla ha sido editada y analizada profusamente por R.alph DiFranco y José J. Labrador en su serie de cancioneros del Frente de Afirmación Hispanista.

de azufre, que en el fuego va creciendo.

O como cuando el óleo se derrama
en llama que la está el aire encendiendo,
o como mariposa que es su tema
entrarse siempre más donde se quema.

(Silvestre, vv. 249- 256)

Oficio quiere hacer la *mariposa*
la ninfa sin ventura, contemplando
la luz divina a quien el alma acerca
de do no partirá sin abrasarse
porque ella misma al fuego se dispone
mirando aquel angélico semblante

(Padilla, vv. 419- 424)

Sin embargo, como subraya Soledad Pérez-Abadín (2017, p. 413) “la crítica ha obviado la existencia de esta versión, con la que Padilla se integraría, al lado de Silvestre y Acuña, en la terna de imitadores de este episodio mediatizado por la recreación italiana de Alamanni” y que, además, podría dar respuesta al vínculo de Silvestre con la *favola* del italiano. Años más tarde llegará a Granada Agustín de Tejada (1567-1635) y allí transcurrirán sus años como estudiante de Teología, disciplina en la que finalmente se doctoró, en 1594 (Martos Pérez, 2008, p. 11). Durante su estancia en la ciudad asistió a la tertulia de los Venegas, entró en contacto con autores como Pedro Rodríguez de Ardila o J. de Arjona y pudo tomar partido en el proyecto coral y preparación de las *Obras* de Silvestre, autor al que sin duda conocía y que nombra en sus *Discursos históricos de Antequera* (1587) cuando Tejada, en la línea del *Discurso* de Pedro de Cáceres, hace mención de la *Fábula de Vertumno y Pomona* y describe el panorama literario en torno al género y los autores que él se acercaron:

Y esta fábula la tenía compuesta [Barahona de Soto] en verso como Boscán la de Ero y Leandro, y Silvestre la de Narciso [y Eco], y Montemayor y Castillejo la de Píramo y Tisbe, y don Diego de Mendoza la de Venus y Adonis, y el licenciado Soto la de Anteón, y esta propia de Beturno con estilo tan elegante que lo tengo por insuperable, que fue atrevimiento entrar yo donde el ingenio ha

puesto la mano [...]. Lo cual todos hicieron por aventajarse en ellas a Ovidio, y pareciéndoles algunas personas de grande autoridad y amigos míos que la sacase a la luz y la pusiese en esta obra, lo hice por servir con ella como con lo demás a mi patria.⁷³

En efecto, Silvestre habría retomado la línea trazada por Castillejo, Boscán y Hurtado de Mendoza con toda la intencionalidad crítica de contribuir al debate literario y defender una renovación poética que no estuviera exclusivamente centrada en la experimentación y traslado de la octava rima al endecasílabo castellano, y que extendiera los temas y tópicos de la literatura erudita a los metros tradicionalmente más populares.

La construcción poética de una cárcel de amor renacentista

La *Visita* y la *Residencia de Amor* constituyen dos textos interdependientes que fueron incluidos en las ediciones póstumas de las *Obras* de Gregorio Silvestre al final del segundo libro. De alguna manera los dos extensos poemas conforman una colección *ope ingenii* de amadores y males de amor, elaborada al gusto del poeta y en la que confluyen algunas reminiscencias del infierno dantesco, el canon amoroso petrarquista, las ordenanzas del amor cortés, el ambiente de las cárceles de amor medievales y los recursos estilísticos propios de la lírica provenzal.

Los diferentes infiernos de amor recogidos en las múltiples ediciones del *Cancionero General* así como la amplia difusión de las obras del Marqués de Santillana o de Juan de Mena son síntomas evidentes del éxito y buena acogida que tuvo este motivo literario entre los autores medievales. Sin embargo, a pesar de esa extraordinaria recepción, el gusto por esos infiernos se pierde a partir del XVI y, por ese motivo, son poco frecuentes manifestaciones literarias como la *Visita* y la *Residencia*, premisa que nos invita a cuestionarnos qué razón motivaría al poeta a emprender su redacción.

Si bien la generación de autores coetáneos a Silvestre es heredera de una tradición medieval abanderada por el *Poema de Alexandre*, el *Cancionero de Baena*, el Arcipreste de Hita, la *General Estoria* de Alfonso X, las *Coplas*

⁷³ Cfr. Martos Pérez (2008, p. 112) y Rodríguez Marín (1903, p. 175).

de Jorge Manrique y, junto a ellos, el *Infierno de amor* de Santillana o el *Laberinto* Juan de Mena, cabe recordar cómo esos poetas convivieron también con algunas novedades, estilísticas y temáticas, importadas sobre todo desde Italia. Ante el polémico encuentro de las diferentes escuelas poéticas, Gregorio Silvestre se centró, tanto en la *Visita*, como en la *Residencia*, en demostrar que era posible una renovación poética en las letras castellanas, cuyo metro algunos autores creían agotado, motivado muy probablemente, por dos textos de Cristóbal de Castillejo.

En relación con la transmisión textual del tópico de la cárcel y el infierno de amor y debido, en parte, a su dilatada recepción, la crítica pronto centró su atención en las particularidades y similitudes de ciertos textos medievales. En esa línea encontramos, a modo de ejemplo, el trabajo sobre las fábulas mitológicas de José María de Cossío (1952, p. 37) en el que pone orden a toda esa tradición medieval reservando un epígrafe a los “Infiernos” o, más recientemente, las investigaciones de Bienvenido Morros Mestres (2000) centradas en el estudio específico de la Canción IV de Garcilaso que también podríamos ubicar en la amplia senda literaria de esos infiernos y cárceles.

Por último, y siguiendo esa línea de recuperación ya observada en la obra de Cossío, nuevos estudios han contribuido a detallar el panorama literario medieval con trabajos específicos que recorren la tradición hispánica del género, haciendo hincapié en los problemas de autoría que, todavía hoy, plantean algunas de estas composiciones (Salido López, p. 2014); o con investigaciones que abordan de manera concreta los “Infiernos de Amor” de Guevara, Juan de Andújar y el Marqués de Santillana (Blanco Casals, p. 2017). Los tres poetas desfilarán en la antología homenaje que idea Silvestre para su *Residencia* y es muy probable que también se encuentren enmascarados bajo los rostros anónimos de los personajes de la *Visita*.

La *Visita de Amor*

Al final del libro segundo de las *Obras* de Gregorio Silvestre el lector tropieza con la *Visita* y con la *Residencia de Amor* dos poemas considerados por Marín Ocete [1939, p. 131] como los textos eruditos del músico granadino. Ambas composiciones mantienen una relación ya remarcada por Pedro de Cáceres en el prólogo del libro tercero, donde el editor se propone resolver algunas dudas surgidas en relación con estos dos poemas del volumen anterior:

Muchos de los que han visto la *Audiencia* y *Residencia de Amor*, que se pusieron en el fin del segundo libro, han dudado muchas cosas, de las cuales nos pareció bien advertirlos. Lo primero, por qué puso tantos descuidos en la *Audiencia* si los había de enmendar en la *Residencia*, lo cual se hizo por mostrar la ceguedad del amor común, hablando también de sentencia de algunos poetas. Y en la *Residencia* declara su parecer verdadero, donde muestra mucha erudición, porque como todos verán en tratar de los efectos de amor, estuvo muy discreto y resolutivo en la *Residencia*, donde casi trata todas las pasiones, citando las palabras propias de los poetas antiguos españoles que trataron de ellas. (Silvestre, 1582, f. 206v.)

Pedro de Cáceres alude a la *Visita* como *Audiencia* probablemente porque, como apuntaba el profesor Blecua (1973, p. 479), con este título circulaba por vía manuscrita. En efecto, en el cancionero II-570 de la Biblioteca Real encontramos que la *Visita* aparece como *Audiencia y visita real de Amor*, en el ms. 6193 de la Biblioteca Nacional figura como “Visita de cárcel de Amor” y en el Cancionero Sevillano de la Hispanic Society podemos leerla bajo el título de “Visita de presos de cárcel de Amor”. Si atendemos a las redacciones del autor y nos vamos directamente a los versos de la *Visita*, el mismo Silvestre se refiere al encuentro como una “Real Audiencia”, término que recupera cuando redacta la *Residencia* donde hace alusión a la *Visita* como “aquella real audiencia / hecha de Amor en Granada” (vv. 2-3). Más allá del concepto elegido para nombrar la morada de los amadores, los primeros versos de la *Residencia*, que sirven de introducción y contextualización del poema, permiten también establecer una relación entre ambas composiciones, situarlas en Granada y darles un orden lógico.

La *Visita* de Silvestre se abre con una declaración de intenciones por parte del poeta. Silvestre pretende desarrollar “las causas y los efectos / que en amor suelen hallarse” (vv. 12-13) y para ello seguirá un orden ya acotado por Alberto Blecua (1973, p. 480) según el cual podríamos estructurar el relato en tres grandes fases. Tras el exordio inicial del autor, el lector encuentra una descripción de la cárcel que Venus y Cupido se disponen a visitar y, por último, se desarrolla la audiencia propiamente dicha. Una vez desvelados los propósitos en el exordio, Gregorio Silvestre ofrece al lector la descripción de esa cárcel y de sus fundamentos, a modo de preámbulo para la entrada de los dioses de Amor. El poeta ha descrito el ambiente que rodea la escena y la entrada de los jueces de la *Visita*, por lo tanto, ya puede dar comienzo la audiencia real, por la que desfilarán, en primer lugar, veinte amadores —a los que habrá que sumar al propio poeta— y, tras ellos, nueve damas querelosas que quedan eclipsadas por la entrada de la dama principal, que esconde la identidad de la amada del poeta.

Entre los amadores del desfile, que representan esas mil maneras de amar que Silvestre anunciaba en el exordio, nos encontramos con un fiel enamorado, con un portugués galante, con un vejecete pulido, con un recién casado y con otros tantos dolientes de amor que van entrando en la sala a bien de exponer su caso amoroso y recibir sentencia por parte de Cupido, una vez oído su parlamento.

En cuanto a las damas, el procedimiento es el mismo. Ellas, a pesar de aparecer en menor número, acuden también a la audiencia como personajes anónimos (la viuda, la adúltera, la malmaridada, etc...) que exponen sus quejas y que son la representación y podríamos también decir caricatura, de diferentes maneras de entender el amor. El tono satírico que encontraremos en el texto se advierte de entrada en los primeros versos:

De mil maneras de amar,
se salen a visitar,
en que Amor se da a sentir
amantes para reír,
y amantes para llorar. (vv. 16-20)

El editor aclara, también en el prólogo, algunos detalles acerca de la recepción textual de la *Visita* que pudieron motivar la posterior redacción de la *Residencia*. A tenor de la problemática que ocasionó el anonimato generalizado de los personajes de la primera audiencia, Pedro de Cáceres subrayó:

La *Audiencia* lleva confusa la maraña de los que piden o se quejan. En la *Residencia* se especifican los nombres de los querellantes, con discreta advertencia del autor, por las causas dichas. Dúdase también quién sea aquella dama y aquel amante a quien hace jueces contra el amor. Claro está de entender que sea el mismo Silvestre y su María y no, como algunos sienten, Diana y el amor divino; porque ya confiesa que el amador fue herido del amor, y que la dama vino a visitarse como las otras. Y declarase más en la sentencia del poeta libre que vino a la postre loando la libertad de los que aman con discreción y razón y no con ceguedad de efectos, el cual es su amigo Luis de Soto. Y esto es lo que pretende Silvestre con estas dos obras, probando que su amor fue tal, sin pretensiones vanas. (Silvestre, 1582, f. 207)

Se desprende de las palabras de Pedro de Cáceres que los casos amorosos que expondrá Silvestre en la *Visita* no responden a lo que el poeta considera “verdadero amor”. Por otro lado, si atendemos a las descripciones de la cárcel y de los jueces que la regentan podríamos situar tanto la *Visita*, como también la *Residencia*, en la senda de los infiernos dantescos y del ambiente alegórico medieval que, como ya señaló Marín Ocete (1939, p. 133), se mantuvo en España “desprovista de su sentido trascendental y completo y usada de manera fragmentaria y solo como recurso técnico”. En esa línea, subrayó también el profesor Blecua (1973, p. 481) la influencia que pudieron ejercer en Silvestre, en primer lugar, el *Triunfo de Amor* de Petrarca para la descripción de la cárcel y de los dioses; los *Dits d’amour* provenzales en relación con la descripción y la alabanza de la bella dama principal o la formulación del motivo del Juicio de Venus que encontramos también en la *Veneris Tribunal* del Comendador Luis Escrivá.

Tanto el despliegue retórico en esta audiencia, en la que Silvestre ejerce de narrador y desfila bajo la máscara de un hidalgo de amor, así como la construcción poética de lo que Blecua llamó “teatro radial”, al evidenciar el sentido polifónico de la composición, demuestran el influjo ejercido por la

lítica medieval en su poesía. Autores como Juan de Mena, Guevara, el Licenciado Ximénez, Diego de San Pedro o Garci Sánchez de Badajoz, a quien Silvestre desenmascarará y citará literalmente en la *Residencia de amor*; sirven al poeta para ofrecer una enumeración de clásicos castellanos que demuestre con qué fortuna se recibió y transmitió este motivo de inspiración dantesca, acogido por la tradición literaria castellana y replanteado en forma de laberintos, hospitales, purgatorios, cárceles o infiernos.

El útil discurso de Pedro de Cáceres intercalado a modo de prólogo a lo largo de los cuatro libros de las *Obras* recoge también, a modo de testimonio, algunos datos acerca de la tradición literaria precedente a la *Visita*. El editor recuerda —y quiere dejar por escrito— cómo Luis Hurtado de Toledo tomó prestado el *Hospital de Amor* del Licenciado Ximénez (predecesor a Silvestre como organista de la Catedral de Granada) y lo imprimió como suyo. Sabemos, por otra parte, que Hurtado de Toledo sí compuso otro poema de este estilo, bajo el título de *Cortes de Casto Amor*, siguiendo la traducción amplificada de *Gli Asolani* de Pietro Bembo, llevada a cabo por Juan Boscán en su *Octava Rima* y que esta guarda relación también con el tópico literario del tribunal del Venus.

Un trabajo de Gamba Corradine recalca en la estructura compositiva del texto y señala cómo esa “realización de cortes en las que Diana y Casto Amor responden a los enamorados también está vinculada con la tradición de juegos cortesanos de origen provenzal y con los *dubbi* o *cuestiones de amor*, como las que aparecen en el *Filocolo* de Boccaccio, pero el establecimiento de leyes y consejos para los enamorados de los capítulos noveno y décimo toma elementos retóricos, estructuras y léxico de las cortes históricas realizadas en la monarquía española: en la novelita de ficción se trata de “peticiones” que realizan los “procuradores” de catorce ciudades que son respondidas por Diana y Casto Amor” [Gamba Corradine 2013, p. 142]. La misma autora reconoce ese esquema en la *Visita* y la *Residencia* de Gregorio Silvestre y en el *Concilio de galanes y cortesanas* de Bartolomé Torres Naharro como muestras textuales de esa evolución formal del tópico, trasladado ahora a un ambiente puramente jurídico. A pesar de que Silvestre todavía mantiene esa concepción del enamorado/enfermo, motivo por el que son frecuentes términos como ‘sanar’ o ‘medicina’; mientras el poeta muestra su voluntad erudita refiriendo a términos judiciales directamente mediante expresiones

latinas como *pro tribunali sedendo* (v. 1079). En esa línea jurídica, el texto ofrece un amplio muestrario de léxico relacionado con el ámbito de la abogacía ('tribunal', 'apelación', 'estrado', 'escribano', 'letrado', 'pleito', 'sentencias', 'testigos'...), hecho que podría indicar de qué manera, desde el punto de vista estético y formal, Silvestre pretendía alejarse de los infiernos tradicionales y acercar el tópico de la cárcel de amor a su entorno más inmediato motivo por el cual el poeta acude también a esa audiencia real celebrada en Granada, ciudad que disponía de Chancillería.

Una vez se han visitado todos los hombres y las mujeres, entra en escena la dama del poeta, Doña María, a quien Silvestre esconde tras la máscara de dama principal en esa identificación difuminada que nos ofrece de los figurantes de la *Visita de amor*. Su entrada sirve a Silvestre para recurrir, como en tantas otras composiciones, al tópico del Amor enamorado de la dama y para introducir la transferencia de poder que se producirá en el instante en el que el Dios Amor cae rendido ante la hermosura de la recién llegada. En ese instante, tanto Cupido como Venus decidirán otorgarle a ella el poder y el mando de la audiencia que están celebrando y, por último, aparecerá el hidalgo de amor para exponer su testimonio. El relato de este amador es el primer parlamento que no va dirigido ni a Venus ni a Cupido pues lo expone abierta y directamente a su dama y esconde, bajo sus palabras, el asunto amoroso del propio Silvestre a quien reconocemos bajo otra máscara estereotipada. Ahora bien, aunque en un primer momento el anonimato parece equiparar a todos los amadores, evidenciamos que solamente el hidalgo de amor va a poder evitar el juicio de Venus y Cupido, mediante el diálogo que establece con su amada, que es nombrada juez de residencia destacando, así, sobre los demás personajes femeninos que encontramos en el poema. Mediante la apelación directa del amante a la amada, Silvestre se propone romper con ese silencio de los amadores petrarquistas exponiendo, además, su disconformidad en relación al carácter efímero e inestable del amor representado por los dos dioses paganos:

Otra ley, otro valor,
otra manera de amar,
en otra audiencia mayor
me tengo de visitar,
de otro amor, que es más que Amor (vv. 721-25)

El desenlace de la audiencia queda abierto al estilo de aquellos hospitales de amor, donde ingresaban los enfermos a cura de tiempo y cuidado [Salido López, 2014, p. 448], mientras esperaban alguna noticia de sus amadas. Y así, una vez concluido el discurso del hidalgo de amor, la dama no otorga sentencia alguna:

Vencida de su porfía,
ya que sentenciar quería,
como supremo jüez,
contaron y dio las diez,
quedose para otro día (vv. 1116-1120)

No es posible aventurar si en estos pasajes Silvestre se refiere a la *Residencia* o, simplemente, al juicio que de él espera por parte de su dama, coronada al final del poema como jueza suprema de la audiencia. En cualquier caso, en esta composición el poeta deja clara la existencia de una alternativa al amor profano al aludir a “otro amor que es más que Amor” (v. 725) y, en ese sentido, tendría cabida la crítica a los presos de una cárcel de amor que se rige —o a lo menos se ha regido, en un primer momento— por Venus y Cupido, como representación del amor ciego, loco y sensual y en la que, por lo tanto, predomina la afición por encima de la razón. Por otro lado, esa crítica encajaría con las intenciones satíricas de Silvestre a la hora de seleccionar lo que Blecua llamó “tipos” de amadores y amadas y que se corresponden con estereotipos fácilmente identificables como el impaciente, el fiel, el celoso, la malmaridada o la viuda.

A nivel formal, la *Visita* se desarrolla a lo largo de 120 coplas reales en las cuales Silvestre logra mantener el mismo esquema métrico *ababaaabba*. La elección del metro no parece arbitraria y entre las voces de ese desfile de amadores, encontramos también las sentencias que el poeta ingenia para cada uno de los casos, puestas en boca de Venus y Cupido o de la mano del poeta, que también actúa de narrador de la historia que acontece.

Cada causa recibe su valoración y resolución, a excepción de la del hidalgo de amor que, como hemos visto, quedará aplazada. Sin embargo, de los veinte amantes que se quejan, uno ha llamado especialmente la atención a la crítica:

Unas coplas muy cansadas
con muchos pies arrastrando,
a lo toscano imitadas,
entró un amator cantando,
enojoso y pesadas.
Cada pie con diez corcovas
y de peso doce arrobas
trovadas al tiempo viejo,
Dios perdone a Castillejo,
que bien habló de estas trovas (vv- 411-429)

Marín Ocete (1939, p. 135) apenas se detiene en este pasaje y se limita a relacionarlo con “la disputa literaria que entonces dominaba a los poetas” pues es directa la alusión a Castillejo (1490-1550) y a su *Repreñión contra los poetas españoles que escriben en metro italiano*, en la que, de un modo irónico, varios autores castellanos reniegan de ese nuevo estilo. José María de Cossío (1952, p. 252) también recaló en esta mención a Castillejo y a tenor de su lectura consideró que Gregorio Silvestre componía “despreocupado de las nuevas maneras, y no como Castillejo, que se propuso casi de seguro, enfrentar su estilo con las maneras italianas y competir con ellas”. En cierto modo, la crítica que siguió el discurso de Pedro de Cáceres apoyó esa tesis de la reacción castiza y favoreció la catalogación de ciertas obras y autores como tradicionalistas, anticuados y reacios a evolucionar.

Sin embargo, en una conferencia sobre la poética de Ausiàs March, impartida por José María Micó, el profesor reflexionaba acerca de la arquitectura de los cánones literarios:

En ese misterio de lo que llamamos el canon de la literatura universal (que no se sabe muy bien cómo se forma), a veces, a los grandes autores y textos clásicos que constituyen lo que suele llamarse el canon literario les perjudica un equívoco que conviene deshacer. Nos parece que están ahí, en su limbo, porque contienen la esencia y porque alcanzaron la excelencia en la representación de las líneas de fuerza de la historia, la cultura y el pensamiento de su época. Damos por hecho que son característicos de una lengua o de una nación o de un tiempo histórico o de un estilo artístico o de una institución literaria como pueden ser, por ejemplo, los grandes géneros. Pero lo cierto es que no los define su representatividad y

están ahí, en ese canon literario universal, porque no se parecen a sus contemporáneos, porque transgredieron las normas, superaron las teorías e hicieron algo que nadie más hizo. En definitiva, el canon literario no recoge la uniformidad, sino la singularidad y la diferencia. La tradición literaria no es una exposición de modelos sino una reunión de excepciones, anomalías y extravagancias. Son clásicos porque son de otra clase.”⁷⁴

En la década de los ’70, la poesía de Gregorio Silvestre recibe, por primera vez, atenciones específicas desde un punto de vista crítico, materializadas en una primera edición de los textos llevada a cabo por el profesor Blecua y que todavía hoy permanece inédita. En su tesis doctoral, con la que pretendía dar cohesión al heterogéneo panorama lírico del XVI, Blecua (1973, p. 257) se detuvo también en este mismo fragmento de la *Visita*, y entendió que “Castillejo en el poema enderezado *Contra los que abandonan los metros castellanos y siguen los italianos* no hace sino elogiar la copla y el verso de arte mayor y es imposible que Silvestre pudiera confundir y mal interpretar la postura de Castillejo” siguiendo la comparación textual que había hecho Cossío años atrás en la que indicaba que “no he visto relacionadas las palabras de Silvestre copiadas, con la supuesta represión de Castillejo y es evidente que a esta pieza, y a pasajes por mí señalados, se refiere, y que la consideraba laudatoria de los metros italianos mejor que denigradora de ellos” (Cossío, 1952, p. 120).

No se equivocaba Cossío con esta interpretación y Silvestre debió captar la ironía de ese texto de Castillejo en el que, de algún modo, escenifica esa llegada del itálico modo a España reproduciendo una conversación entre los poetas castellanos, divididos en cuanto a gustos literarios se refiere. En su *Reprensión*, Jorge Manrique y otros autores de cancionero, como Garcí Sánchez o Cartagena, se muestran contrarios a las nuevas modas italianas importadas, principalmente, por Boscán y Garcilaso aunque su texto también refleja la actitud de estos autores que, a juicio irónico de Castillejo, “desprecian cualquiera cosa/de coplas compuestas antes/por baxa de ley, y astrosa” (vv. 81-83) y que, además:

⁷⁴ “Ausiàs March en su contexto histórico y político” es el título de la conferencia impartida por el profesor Jose María Micó, en la Fundación Juan March, el día 27/02/2017.

Daban, en fin, a entender
a aquellos viejos autores
no haber sabido hacer
buenos los metros, ni poner
en estilo los amores;
Y que el metro castellano
no tenía autoridad
de decir con majestad
lo que se dice en toscano
con mejor felicidad. (vv. 91-100)

Como los poetas tradicionales exigen ver muestra de esa nueva poesía, y el texto de Castillejo está compuesto en metro corto, el poema termina con un supuesto soneto de Boscán (Busch Wernicke y Cedeño Salazar, 2016) y con una octava de Garcilaso, a los que siguen las valoraciones negativas de los “castellanistas”. Para cerrar, Castillejo compone un soneto en loor de los introductores de los nuevos metros y temas en la literatura castellana. Puede ser significativo que este poema circulara junto a otro titulado *Contra los encarecimientos de las coplas españolas que tratan de amores*, que Silvestre también habría tenido ocasión de conocer por vía manuscrita aunque ambos no aparecieran publicados hasta 1553. En el poema, Castillejo menciona directamente a Garci Sánchez de Badajoz y a Boscán como representantes de dos poesías diferentes que, a su juicio, habían agotado un género:

Sobra de bien y pan tierno
hace que los amadores
comparen el mal de amores
a la penas del Infierno.
Tú, Cupido,
estás muy favorecido,
pensando que aquello es,
mas donde hay dolor francés
el tuyo queda en olvido (vv. 118-126)

Cristóbal de Castillejo probablemente compuso los dos textos cuando estaba ya fuera de España pues parte hacia Europa al ser nombrado, en 1525,

secretario del Archiduque Fernando. De la opinión del poeta acerca de la evolución que sufría la literatura española a comienzos de siglo ya señaló Reyes Cano cómo “Castillejo no ve solución al problema en la adopción de las formas italianas sino en una renovación que, sin renunciar al octosílabo, proyectara la poesía española por un nuevo camino que tuviese en cuenta las mejores “autoridades” del pasado” y como aparecen en ese contexto “las llamadas ‘defensas’ de la lengua española que surgen en torno a 1550 y que van contrarrestando el sentimiento de inferioridad imperante a lo largo del XV, cuando se afirmaba una y otra vez la pobreza del ambiente humanístico español frente al italiano y el francés” (Reyes Cano, 2000, p. 218). Por otro lado, el vínculo con la obra de Castillejo se estrecha si prestamos atención a su *Sermón de Amores*, donde el predicador protagonista repasa y sentencia los amores de distintos tipos de personajes tales como la moza que viste el hábito, o el enamorado de la bella malmaridada entre los cuales nombra también al ‘gentil Bocaccio’ a quien el poeta consideraba una autoridad lírica.

La *Visita*, que en su estructura de cárcel de amor recupera un tópico antiguo, encajaría en este período entendida a modo de intento para la regeneración de esa tradición de infiernos a la que Castillejo alude y que Silvestre podría haber retomado para re-formularla y situarla en un marco renacentista, como un ejemplo y juego literario de cárcel de amor, versado en metro tradicional castellano, en el que tenían cabida los decires amorosos de las coplas castellanas y el marco clásico recuperado, en general, mediante la introducción de elementos mitológicos y, en particular, a través de la mención de autores clásicos castellanos, aquí estereotipados.

El anonimato de los personajes es significativo aunque pueden establecerse algunas relaciones con los poetas que aparecerán más tarde en la *Residencia* y así, el portugués galante de la *Visita* podría ser Jorge de Montemayor, a cuya hidalguía se alude en los versos. Sin embargo, son conjeturas con demasiados condicionantes si tenemos en cuenta que al buscar paralelismos entramos en el inestable campo del análisis de las pasiones amorosas, porque en la *Visita*, a diferencia de lo que hará Silvestre en la *Residencia*, el poeta parafrasea las dolencias de los enamorados sin citar los versos de ninguno de ellos, hecho que dicho sea de paso, todavía hace más llamativa la mención a Castillejo, Boscán y Garcilaso que daría cobertura a esta hipótesis. Asimismo, Juan Boscán y Almogàver podría ser el amador que entra cantando las “coplas muy cansadas con muchos pies arrastrando” (v.

411) y no resultaría inverosímil que los “requiebros y conjuros” (v. 439) de Silvestre se inspiraran en “los requiebros y primores” (v. 28) y “la copla muy penada” (v. 33) de Castillejo cuando alude a Boscán en sus *Encarecimientos* en contra de las coplas de amor españolas. Justo unos versos después, el poeta pide que “Dios perdone a Castillejo, que bien habló de estas trovas” (v. 420) en una clara alusión al texto citado y del que Silvestre entendió a la perfección el sentido de las palabras del poeta. Además, tras la aparición del amador que canta “coplas a lo toscano imitadas” (v. 413), es decir, tras la entrada en escena de Boscán, Silvestre utiliza un parlamento de Cupido para emitir una valoración de estilo que va a apuntar directamente a los mismos poetas señalados por el monje cisterciense: Boscán y Garcilaso. Por último, la crítica del amor cortesano nacido de la “sobra de bien y pan tierno” con la que Castillejo cerraba la composición *Contra los encarecimientos de las coplas españolas* también puede verse reflejada en la *Visita* de Silvestre, en la figura del falso amador que, jocosamente, habla con cortesía y defiende “los amores sanos/ de los sabios cortesanos” (vv. 516-517).

Ya aventuró Antonio Prieto (1984, p. 110) la más que probable influencia de Castillejo sobre Silvestre aunque reconocía ser “difícil, sin una edición segura de sus poesías, medir lo que Castillejo, con su personalidad, marca la evolución poética de Silvestre”. Si estos textos de Cristóbal de Castillejo pudieron influir en Silvestre y promover la redacción de la *Visita* y la posterior *Residencia*, sería extraño que Silvestre no hubiera colado a Castillejo en el desfile de amadores de su nueva fórmula en la que el propio poeta, como hidalgo de amor, terminará recibiendo una audiencia superior, regida de manera distinta a las de la tradición literaria. Efectivamente, encontramos entre el desfile a otro amador que entra en la sala de la siguiente manera:

Cabidbajo y vergonzoso
pareció encubriendo amores,
un amante congojoso
que por ciertos disfavores
se había entrado a religioso.
Entró diciendo: “Amor, di,
¿do me esconderé de ti,
que por do quiera que voy,

tan cerca contigo estoy,
cuan apartado de mí?”.

“Dile jaque a tu dolencia
pensando que fuera mate
y hallo por experiencia
que allí das mayor combate
donde hay mayor resistencia.
Y pues tal es tu pasión,
declino jurisdicción,
no quiero servirte ya”,
Dijo Amor: “volvedlo allá,
y dobladle la prisión” (vv. 631-650)

Un amante congojoso se ordena religioso por ciertos “disfavores” y él mismo reconoce que cuanto más se resiste, más le tientan los conjuros del amor. Si recorremos el *curriculum vitae* de Cristóbal de Castillejo, el poeta entró en la Corte española al servicio del Infante Don Fernando aunque cuando este se traslada a Hungría, decide retirarse y profesar en la Orden del Císter. Años más tarde, saldrá de España para servir de nuevo en la Corte del ya Archiduque Fernando de Hasburgo. Durante ese período y a pesar de su condición, se conoce que el poeta se enamoró de una dama llamada Ana von Schaumburg y también existen datos acerca de la existencia de algún hijo ilegítimo. Estos datos biográficos habrían favorecido que Silvestre lo presentara como a un amador “cabizbajo y vergonzoso” y “encubriendo amores”. El tono jocoso del poeta se advierte en la sentencia, pues Castillejo, en su *Encarecimiento contra las coplas españolas* renegaba de los infiernos de amores y, en este caso, al amador vergonzoso le terminan doblando la prisión.

Si para una fijación aproximada de la fecha de redacción de la *Visita*, atendemos también a las biografías de Gregorio Silvestre, observamos que este no llega a Granada hasta el año 1541, es poco probable que conociera a Doña María de manera inmediata, salvo que hubiera coincidido con ella en el entorno de la Casa Feria, en Zafra o Montilla. Por otro lado, sabemos que Castillejo murió en 1550, y en ese sentido, como indicó Blecua [1973, p. 479], no sería muy de actualidad un debate sobre la polémica del

endecasílabo más allá de 1555. En cualquier caso, el tema central de la *Visita* de Silvestre va a ser su amor por la dama principal y nos advierte que su historia no reza sino de vivos (v. 190), así que, podríamos entender que el resto de los comparecientes no lo están y considerar válida la propuesta de Blecua, aunque teniendo en consideración también las fechas de composición de estos textos de Castillejo.

Como sucede con la datación de la mayoría de poemas áureos manejamos fechas aproximadas que nos permiten situarlos en un contexto más amplio. En este caso, la primera redacción de la *Visita* —que no difiere, más allá de ciertas correcciones, de la definitiva—, tuvo que llevarse a cabo en esa incipiente década de los '50, quizá con motivo de la muerte de Castillejo y seguramente teniendo como pretexto las dos composiciones arriba mencionadas. El hecho de que el profesor Blecua estire ese período hasta 1555 debe de ser porque los poemas de Castillejo no circularon impresos hasta después de su muerte, en 1553, aunque eso no impediría que el poeta pudiera haberlos leído de alguna copia manuscrita y componer su *Visita* antes de 1550. En cualquier caso, tenemos noticia de su llegada a Granada en 1541 y no pudo componerla antes de esa fecha si tenemos en cuenta la situación personal y sentimental del poeta.

Recupero en este punto otro soneto de Silvestre incluido en las *Obras* que, a pesar de tener poco que ver con la temática mitológica, sí podría tener alguna relación con esa poesía que reflexionaba acerca de los cambios que en ese momento se estaban produciendo a nivel literario. Encontramos el soneto en el libro cuarto, junto al resto de composiciones en endecasílabo del autor:

Dos veces ocho son que van siguiendo
la guerra un punto atrás jamás tornada
y cuatro sin correr hieren saltando,
y cuatro de través van ofendiendo.

Y cuatro por derecho combatiendo,
y tiene cada hueste de su bando
una mujer que sola peleando
mayor daño que todos va haciendo.

Los dos caudillos grandes desta gente
no pueden tener vida sino en cuanto
tuvieren la contienda allí presente.

O vuelven a vivir para otro tanto
responda ahora el que es sabio, y es prudente,
qué guerra, o qué batalla es la que canto. (Silvestre, 1582, f. 305)

¿A quién se refiere Silvestre con la alusión a los dos caudillos? Si el poeta está aludiendo a la misma polémica literaria y en consecuencia a Boscán y Garcilaso como hombres de letras y de armas acostumbrados a la guerra, el sabio prudente podría ser Castillejo, a quien Silvestre podría estar interpelando esperando una respuesta. Por otro lado, también resultan significativas las reiteraciones en los numerales que recuerdan, en cierto modo, a la poética manera de hacer recuento de los años pasados de Barahona de Soto (“Tres lustros y dos vueltas Febo ha dado”, v. 1) en su epístola a la muerte de Silvestre. No obstante, el texto es ambiguo y no es posible acotar con seguridad ese “dos veces ocho” como distancia temporal que separa la redacción de esta composición del inicio de una guerra que tampoco queda determinada por el poeta.

Volviendo a la *Visita*, versión definitiva del texto quedó publicada en las ediciones impresas de las obras del poeta, aunque esta difiere en algunos puntos de las versiones que encontramos en los manuscritos. Se observan las correcciones indicadas ya por Blecua, por ejemplo, en los versos 332-334, en los que advertimos discordancias entre las *Obras* y los testimonios *MN*₈ y *MP*₂ que es un cartapacio de poesías varias. Gregorio Silvestre volvió sobre el texto y modificó algunos pasajes, el siguiente es uno de ellos:

Trajeron allí en prisión
Un trovador de mala fama
acúsanle de traición
que se alaba de su dama
con razón y sin razón.
Vista Venus la querella
quisiera venganza de ella
hacer un gran escarmiento

Trajeron allí en prisión
un trovador de la fama
y acúsanle por traición
que se alabó de su dama
con razón o sin razón.
Vista Venus la querella
así será en venganza de ella
hacer un gran escarmiento

Truxeron allí en prisión
Un amador enojoso
y ponéle en acusación
que es parlero y jactancioso
con razón, y sin razón
Dijo su dama por él,
que se ha de huir de aquel,
peor que de pestilencia,
y el Amor dio por sentencia
que nadie fiara de él. *Obras* (vv. 331-340)

Los mismos manuscritos omiten la opinión de Venus tras escuchar a la dama del “amador enojoso” que sí aparece en los impresos:

Dijo Venus en concordia
casi de todo el conflicto:
“Quédese el pleito en discordia,
que para tan gran delito
es mucha misericordia.
Apeló por vía de fuerza
y tanto la causa esfuerza,
que vuelto el pleito a mirar,
fue sentenciado a remar,
en galeras de por fuerza. (vv. 341-350)

El trovador de mala fama al que acusan de traición bien podría ser Garcilaso, pues ya hemos señalado bajo que otras máscaras podríamos encontrar a Cristóbal de Castillejo o Boscán. Además, sabemos por Pedro de Cáceres que la intención del poeta era la de hablar, solamente en parte, usando las “sentencias de algunos poetas” que tomarán ya la forma de cita textual en la *Residencia*. No obstante, no creo posible que Silvestre pretendiera atacar al metro endecasílabo ni tampoco las novedades que iban leyéndose en España y así lo probarían el hecho de que el pleito quede en discordia y la rebaja de tono que se aprecia en la descripción del amador en su paso del manuscrito al impreso. Sin embargo, sí evidencio un interés por parte del poeta en demostrar que esas coplas castellanas de amores todavía

servían y podían adaptarse a los nuevos tiempos sin necesidad de alterar el número de sílabas del verso. En ese sentido, si el trovador de la fama acusado de traición era Garcilaso, para él se esperaba una poca sentencia poco favorable y en esa línea, Cupido —por gracia de la pluma de Silvestre— permite que el príncipe de los poetas castellanos acabe sus días batiendo remos en galeras. Evidentemente, la comicidad que nos ofrece Silvestre a través de la imagen de Garcilaso de la Vega, que se nos presenta en una posición tan alejada a la que sin duda debió de ostentar, invita a esperar del texto mucho más que un desfile de amadores sin nombre. No obstante, se advierte que el toledano no aparecerá citado en la *Residencia*, muy probablemente, porque el segundo poema tiene un carácter más antológico y próximo a la loa de la lírica tradicional castellana que a la crítica y la sátira.

Podríamos afirmar entonces que la re-formulación de Silvestre parte de un motivo literario y alegórico medieval y lo enmarca en mitad de un paisaje bucólico que observamos en la introducción del poema y en la descripción de la cárcel de amor. Así pues, en la *Visita*, Silvestre se sirve del legado petrarquista como un código válido para hiperbolizar la belleza de su amada aunque reniegue de ese silencio amoroso y lo rompa para permitir que el “hidalgo de amor” desarrolle su parlamento ante la “dama principal”. En última instancia, es a ella, a quien el poeta rinde cuentas y expone su caso particular. Con la intención explícita, ya en el exordio, de satirizar otras maneras de amar, aparentemente contrapuestas a la suya, Silvestre destaca su mal de amor y defiende su condición de amador dando protagonismo a su historia personal por encima de las demás que le sirven, a su vez, para la construcción de un relato lúdico que refleje la polémica literaria de la época. Como sucedió en el siglo XVI y ya advirtió Pedro de Cáceres, la *Visita* resultó para algunos un poco confusa y, al parecer, no terminaba de verse quién era quién o de qué se quejaba, como hemos indicado al comienzo. Según el editor, a bien de despejar las dudas y de quitar maraña, se decidió Silvestre a componer su *Residencia*, tan complementaria a la *Visita* y que vamos a comentar a continuación.

La *Residencia de Amor*

En el primer verso de la *Residencia*, Gregorio Silvestre ya vincula el texto con la audiencia anterior y reconoce que nace como consecuencia de la “visita pasada” tal y como había informado el editor Pedro de Cáceres. Como buen amigo del orden y de la claridad expositivas, y probablemente para evitar más malentendidos, el poeta estructura la nueva composición de una manera muy parecida al poema anterior recurriendo de nuevo, a las coplas reales para desarrollar su historia a lo largo de 112 estrofas, en las cuales procura mantener de manera precisa, aunque a veces le resulta complicado, el esquema de rima de la *Visita* (*ababa aabba*). Si bien en la *Visita*, los amantes exponían sus parlamentos a Cupido y Venus —hasta que la amada principal toma el poder y escucha al hidalgo de amor—, en la *Residencia* los poetas se aúnan para denunciar a Cupido, que logra evitar su destierro gracias a su madre, Venus, que propone un ayuntamiento de enamorados muy al estilo del que encontramos en la *Octava Rima* de Boscán. La acusación a Cupido convierte a los amadores, que antes lamentaban sus dolencias, en testigos de los recurrentes delitos cometidos por el dios de amor y ahora estos acuden a una nueva audiencia en la que volverán a aportar sus testimonios.

Es muy probable que Silvestre tuviera a la vista y hubiera leído el *Infierno de Amores* de Garci Sánchez de Badajoz a quien, aunque admiraba, no dejó de caricaturizar en sus versos como a un loco enamorado. Sin embargo, hemos visto de qué forma Silvestre utiliza la estructura del género de los infiernos y hospitales de amor, en cierto modo, para modernizarlos y demostrar esa regeneración poética de la que hablaba Castillejo. En esa línea cabe subrayar que el texto de Silvestre comparte con el infierno de Badajoz gran parte de la nómina de poetas enamorados y querellosos que aparecen en sus versos. Aunque es más escueta y está más actualizada en Silvestre, ambas son representativas de un tipo de poesía amorosa y cancioneril en la que, al parecer, el metro largo de Garcilaso no tiene cabida. Cabe recordar, además, que la *Visita* terminó en el momento en que la dama principal tomó el mando de la audiencia y escuchó el parlamento de su hidalgo de amor. Ahora, en la *Residencia*, el encuentro da comienzo con la llegada de la “emperadora” y su sentencia, que se estructura mediante las anáforas propias de la sintaxis jurídica y se resuelve con el nombramiento como “juez de residencia” del hidalgo de amor:

VISTO en el pecho amoroso
de este amante el fuego vivo
del divino amor precioso,
y no del amor lascivo
del vano dios cegajoso.
(vv. 141-144)

VISTO que su corazón
se purifica en la llama,
del fuego de su pasión,
y que ama, porque ama,
no por otra pretensión.
(vv. 151-155)

Y por esta mi SENTENCIA
por su valor, y excelencia,
contra Amor y sus resabios
lo crío alcalde de agravios
y juez de residencia
(vv. 166-170)

En referencia a los malentendidos suscitados por la *Visita*, el juez e hidalgo de amor hace algunas alusiones a la antigua audiencia para aportar algunas aclaraciones con las que pretende, además, justificar que la *Residencia* que él preside se rige de manera diferente, más guiada por la razón que por la voluntad y la pasión. Tras un parlamento contra Cupido, el hidalgo/juez nos describe el ambiente de la sala:

Y más que todos aquellos
que ante él, ya se visitaron
o la mayor parte de ellos,
del mismo se querellaron,
y él fue actor contra ellos. (vv. 411-415)

Así pues, podríamos decir que allí donde Cristóbal de Castillejo detectó problemas, Gregorio Silvestre encontró oportunidades. Cambió el rumbo de la tradición y ofreció a los amantes la posibilidad de acusar a Cupido, dando utilidad a sus lamentaciones y testimonios. Aunque muchos de los autores citados en la *Residencia* son también autores de sendas cárceles e infiernos, la mayoría de versos los toma Silvestre del *Cancionero General*, en una clara defensa y loa de la poesía que este transmitía. Con la recuperación de estos textos, Silvestre lograba dignificar ese modelo lírico y contraponerlo, a la vez, a su concepción del mundo, más humanista y centrada en la defensa de un amor superior, no regido por los impulsos banales. En cualquier caso, el poeta nos recuerda que muchos de los amadores ya han aparecido en la *Visita* y eso hace posible que las identificaciones de los tipos anónimos antes señaladas tengan sentido y resulten verosímiles.

El primero en aparecer es Macías, al que acompañan Juan Rodríguez del Padrón, Guevara, Juan de Mena y Diego López de Haro quejándose de la

ausencia, el desdén, el olvido y los celos respectivamente. Tras ellos, entran un impaciente Cartagena, el desesperado Vizconde de Altamira (Alonso López de Vivero) y Xuárez, que no sabe de qué adolece. Siguen las acusaciones a Cupido con los versos de Manrique y los de Luis de Vivero a quien tacha de ordinario, en contraposición a la erudición del Marqués de Santillana, que le sigue a continuación. No olvida Silvestre a Garci Sánchez de Badajoz, a quien también cita, así como a Costana, Juan Fernández de Heredia, Boscán y Torres Naharro:

No pequeña confusión
causó en todos los presentes
aquesta nueva pasión,
y los nuevos accidentes
tan ajenos de razón.
Dijo el juez: “Este afán
del que se queja Boscán,
aunque os parece más fino
va por el mismo camino
por donde los otros van”. (vv. 945-950)

Silvestre, obviamente, defiende el metro corto para la construcción poética de su cárcel de amor y por ende solo cita muestras de versos tradicionales castellanos. Este hecho no impide que aluda, igual que hiciera en la *Visita*, a la discordia literaria que se produjo tras la llegada del endecasílabo, aunque se reconoce en un contexto distinto al de esos poetas a los que da cobijo en su residencia de amor renacentista, demostrando haber superado esas teorías amatorias medievales. Interesan, no obstante, los versos citados de Bartolomé Torres Naharro, incluidos en su *Propalladia*, impresa en Sevilla el año 1545 y que Silvestre, que había visitado en la década de los cincuenta la capital hispalense con motivo de la construcción de los órganos de la catedral, debía haber leído quizá de esa edición:

¿Es posible que por vos
aún suspirar no me vague?
¡Ay qué si es ley de Dios,
quien tal hace, que tal pague!

Mas, eñora,
¿es posible pues, ahora,
que me privéis de sosiegos?
¡Ay que si quelque os adora
como hereje busca fuego! (Cap. II, f. 22)

Los versos de Torres Naharro interesan, curiosamente, por la confesión de culpa del propio Cristóbal de Castillejo, que sale en su auxilio:

Dijo el juez: “Este tal,
él se causa y se condena
muy bien conoce su mal
él merece bien su pena
aunque no le yerna igual”.

Castillejo que lo oyó
en su compañía salió,
que aunque enemigo de Amor
por este mismo tenor
igual culpa confesó. (vv. 971-980)

Silvestre continuaba haciendo hincapié en la vida extra-monacal del poeta, que a pesar de haber tomado el hábito siguió tentado por los caprichos del amor. Los versos prestados de Castillejo para la *Residencia* (vv. 981-990) son las dos primeras estrofas de su traducción al castellano de la versión ovidiana del mito de Píramo y Tisbe, que casualmente el Silvano granadino también versó. Probablemente, que Silvestre considere a Castillejo un “enemigo de Amor” pueda explicarse gracias al soneto *Contra el Amor* con el que cerró su fábula, dando por supuesto que la conocía de principio a fin.

Por detrás de Castillejo, vendrán Jorge de Montemayor, “con mil coplas en la mano” y un mozo de tierna edad, que es Luis Barahona de Soto. A tenor de las indicaciones que Pedro de Cáceres ofrece en el prólogo al libro tercero de las *Obras*, al que ya hemos aludido en varias ocasiones, en la *Residencia* Silvestre se declaró más en “la sentencia del poeta libre, que vino a la postre loando la libertad de los que aman con discreción y razón, y no con ceguedad de efectos, el cual es su amigo Luis de Soto” (Silvestre, 1582, f. 207). En esa línea, el juicio con el que el poeta valora las palabras de

Barahona de Soto coincide con las ideas desarrolladas en los versos citados de su amigo⁷⁵, que en ese momento representa también, el presente y futuro de la poesía castellana. Barahona recibirá, de manera honorífica, una silla junto al juez de la *Residencia*, es decir, al lado mismo del *alter-ego* poético de Silvestre:

Alto pues volvamos ya
la rienda por do conviene,
que este amor que ya en mí está
y si puedo el que estará
ni redes ni venda tiene.
Bien que da calor su fuego
su red prende, no lo niego,
más su red no es inmortal,
ni su fuego, y venda es tal,
que al hombre le haga ciego. (vv. 1072-1081)

El desenlace del poema coincide en muchos aspectos con el de la *Visita*. Silvestre otorga autoridad al juicio de Barahona de Soto y concluye el poema utilizando una expresión jurídica acorde con las que ya hemos ido encontrando a lo largo de ambas composiciones, dejando el final de la historia abierto a una posible futura audiencia:

Todos juntos aprobaron
la sentencia y parecer
de este a quien mozo juzgaron,
mas en cordura y saber,
los viejos no le alcanzaron.
Dijo el juez: “De esto quiero
hacer mis leyes y fuero,
textos, serán sus razones,
y él decida las cuestiones,
legislador verdadero.

⁷⁵ Rodríguez Marín (1903, p. 245) señaló que Silvestre pudo tomar las palabras de Barahona de Soto de un poema suyo titulado *Libertades de Amor*, compuesto en coplas reales.

Siempre se halle presente
a las quejas que barrunto
de aquesta agraviada gente,
y su silla esté aquí junto
en el audiencia siguiente.
Y el que de estas niñerías
contra Amor, y sus porfías,
quisiere dar petición,
acuda a la acusación
antes de los treinta días”. (vv. 1102-1121)

La inclusión de Barahona de Soto en esta composición y el hecho de que solamente nos haya llegado la versión impresa del texto recogida en las *Obras*, de la que no se conoce versión manuscrita, podrían indicar una fecha de redacción tardía, posterior a 1565. Ya recordó Blecua el trabajo de Rodríguez Marín (1903, p. 11) para calcular, a colación de la epístola de Barahona de Soto a Silvestre, esas “once Olímpias” cumplidas del poeta, que habría celebrado a finales de diciembre de 1564. En ese momento, Barahona tiene 17 años, y aunque sorprende que el joven conozca con tanta exactitud la edad de Silvestre, en la epístola se afirma que todavía no se han tratado personalmente. Sin embargo, al comienzo de la audiencia, Venus sale en defensa de Cupido e interpela al nuevo juez con las siguientes palabras:

Dése licencia Señor
para que parezcan juntos
a quejarse del amor,
los vivos y los difuntos
que fueron de más primor. (vv. 481-485)

Además, parece que Silvestre sigue un cierto orden cronológico en su enumeración de poetas, que culmina con la aparición de Castillejo, Montemayor y Barahona de Soto y con la opinión del juez sobre los parlamentos de estos tres autores:

Mostró el juez el gran contento
diciéndoles: “Estos ya

muestran más entendimiento,
con ellos se acusará
de falso amor el intento.
Ellos sabrán declarar
el mal que les hizo obrar,
la vanidad, la locura,
pues en su misma escritura
lo quisieron confesar”. (vv. 1022-1031)

El primero de esos poetas, Castillejo, falleció en 1550. Más tarde, muere Montemayor, en 1561. El único que con seguridad estaba todavía vivo en el momento de redacción de la *Residencia* es Luis Barahona de Soto aunque no es descartable la idea de que el texto se compusiera todavía en vida de Montemayor, y que la relación epistolar entre Soto y Silvestre hubiera dado comienzo un tiempo atrás. Cabe señalar que no se advierte en la *Residencia* la ironía jocosa de la *Visita*, quizá precisamente porque ya no era un juego divertido que compartir con otros tertulianos, la mayoría habían fallecido o no se encontraban en ese momento en Granada. Más allá de las pretensiones personales que invitaron al poeta a componer la *Residencia*, como cauce de expresión de su teoría amorosa y literaria, sorprenden ciertas irregularidades métricas del poema que saltan a la vista con la simple numeración de los versos. El poeta, como hemos señalado, elige la copla real para la composición del texto, no obstante, las citas textuales que intercala, como veremos, ni siempre son en octosílabos, ni siempre encajan con el esquema métrico *ababa aabba*.

Hasta el verso 530, la *Residencia* mantiene la métrica estable característica de la poesía de Silvestre. Sin embargo, ya en el parlamento de Juan Rodríguez del Padrón (vv. 531-540) observamos cómo el verso pentasilábico y la estrofa de nueve versos alteran, a partir de este pasaje, el esquema métrico elegido por el poeta. Lo mismo sucede en otras siete ocasiones, en las que observamos que Silvestre introduce algún verso suyo para completar la estrofa o que quedan algunas coplas más escuetas de versos. De manera esquemática las alteraciones se producen en los siguientes pasajes:

ESTROFA	POETA CITADO	Nº VERSOS
54 (vv. 531-540)	Juan Rodríguez del Padrón	9
58 (vv. 571-579)	Juan de Mena	9
65 (vv. 640-648)	Vizconde de Altamira	9
66 (vv. 649-661)	Cartagena	13
69 (vv. 682-692)	Cartagena	11
88 (vv. 873-881)	voz en off Silvestre	9
97 (vv. 962-970)	Torres Naharro	9
102 (vv. 1011-1020)	Montemayor	11

En los casos de Juan de Mena y el Vizconde de Altamira, Silvestre reproduce coplas de ocho versos a las que añade uno propio que introduce el parlamento de los poetas. En contraposición, encontramos un exceso de versos en las citas de Cartagena o Montemayor y otra tercera variación en los nueve versos citados de Torres Naharro, a los que al parecer Silvestre no añade ninguno que los enlace con el resto del texto. Una cuarta discrepancia métrica se encuentra en los versos 873-881 donde el poeta actúa de narrador y aparece como *voz en off* para introducir al poeta Costana. Esta es la única estrofa de la composición que no recoge una cita literal y que, además, no encaja con la rima que Silvestre propone al inicio del poema. A pesar de todas estas alteraciones, la *Residencia* se desarrolla a lo largo de 1120 versos, los que cabe esperar de 112 coplas reales, por lo tanto a nivel general Silvestre parece que sí tuvo en consideración la métrica y procuró ajustarla hasta donde le era posible.

Aunque la *Visita* y la *Residencia* son textos en los que el poeta puede expresar su ideal del amor, conforman además un núcleo poético en el que Silvestre puede manifestar su parecer acerca de la polémica lírica de su tiempo. En gran medida, el propósito de Silvestre es más literario que personal y por ese motivo, su caso sentimental constituye una parte de un cosmos más grande, en el que se debate acerca de los cauces de expresión y de manifestación del amor. Sin embargo, no todos tuvieron cabida en esa *Residencia* ideada por Gregorio Silvestre. Garcilaso, que sí aparecía mencionado en la *Visita*, es el gran desterrado de la *Residencia* y el poeta no

considera oportuno ni incluirlo, ni citarlo porque su objetivo no es otro que llevar a cabo una recuperación de los clásicos, con la intención última de dignificar el metro corto y tradicional de la literatura castellana. Es difícil negar que Silvestre leyó a Garcilaso y conocía su obra, impresa por primera vez junto a la obra de Juan Boscán (Barcelona, 1542) un año después de que el músico llegara a Granada. Resuenan además ecos garcilasianos en algunas composiciones de Silvestre como la que da comienzo con *Rivera umbrosa, ¡cuántos desengaños!*, en la que el poeta parece retomar el llanto pastoril de la *Diana* de Jorge Montemayor o la *Égloga I* del toledano. Aun así, si Garcilaso aparece en la *Visita* probablemente es porque también aparecía junto a Boscán en la *Repreñión* de Castillejo.

La idea de la reflexión literaria guarda un gran paralelismo con los textos mencionados de Cristóbal de Castillejo a los que parece referir en varios pasajes, especialmente cuando aparece Juan Boscán. Las citas que recoge de este poeta indican que Silvestre conocía muy bien tanto su obra, como sus ideales poéticos acerca de la regeneración de la lírica castellana del XVI. Por otro lado, como se ha señalado en relación con la antología literaria que representan los dos textos, el poeta intenta hacer una cárcel de amores en verso tradicional castellano que no se quede en el simple lamento; no obstante, observamos ya en los títulos de los textos de qué modo Silvestre pretende distanciarse del género.

En los parlamentos de los poetas, especialmente en la *Residencia*, donde se incluyen literalmente versos de composiciones ajenas, Silvestre se refiere a muchos autores de cárceles, infiernos y hospitales, sin embargo, las citas trasladadas están extraídas bien del *Cancionero General*, bien de otras obras de esos mismos poetas. Es decir, Gregorio Silvestre no pretende hacer un *collage* con los infiernos criticados por Castillejo, Silvestre quiere construir su propia cárcel de amor para demostrar la validez de las coplas castellanas para el decir amoroso, y para ello, recurre a la tradición literaria que tan bien conoce. Aunque es innegable el carácter antológico y de homenaje de la *Residencia* debería ser descartada su consideración de antología arcaica. El poeta, no solamente logra reformular un género medieval y adaptarlo a la mentalidad de un hombre del XVI, sino que además, en el abanico de poetas incluye, entre otros y al final del poema, a Castillejo, Montemayor y Barahona de Soto, todos coetáneos al autor y el último de ellos todavía vivo en el momento de redacción del texto.

6. LOS POEMAS MITOLÓGICOS: EDICIÓN Y NOTAS

Criterios de esta edición

Estructura y organización de la edición

Encontramos referencias mitológicas en un significativo número de composiciones de Gregorio Silvestre, más allá de los poemas narrativos que recoge el segundo libro de las *Obras*. La poesía de carácter mitológico, que mayoritariamente aparece en ese segundo volumen a tenor de la ordenación editorial propuesta por Pedro de Cáceres, ha sido un importante activo en la difusión de la lírica del autor, al que muchos hacen referencia por sus tres fábulas mitológicas. La disposición de esta compilación poética, al fin y al cabo, fue la elegida por personas cercanas al poeta y no deja de ser un reflejo de las prácticas habituales de la época. Por otro lado, aunque consideramos que la labor llevada a cabo por Pedro de Cáceres dio como resultado la más amplia reunión de composiciones del autor, numerosos manuscritos recogen testimonios y versiones de otros muchos poemas inéditos que, por distintas razones, no llegaron a manos del editor y que también necesitarían encontrar su lugar en el corpus. Bajo el concepto de “contextualización de inéditos en las *Obras*” este trabajo propone la incorporación de los nuevos hallazgos manuscritos; este trabajo incorpora los nuevos hallazgos manuscritos, justificando aquellos espacios que completamos con nuevas composiciones y respetando, a su vez, el proyecto inicial de 1582 y el trabajo del primer editor

de Silvestre, sin el que muy probablemente hoy desconoceríamos, como ha sucedido con sus trabajos musicales, la mayor parte de la obra del autor.

Cada composición se completa con la información referente a la localización de los testimonios. Para los casos de textos inéditos, no incluidos en las distintas ediciones de las *Obras*, procuramos argumentar las razones que han motivado la elección de dicha ubicación. Al pie de cada poema se ofrece el correspondiente aparato crítico, con algunos comentarios y observaciones que señalan las particularidades de la fase de *collatio* y justifican el *stemma codicum* propuesto.

Recensión de testimonios y elección de textos base

Los testimonios impresos ofrecen muchas de las composiciones mitológicas sin embargo siempre es interesante cotejarlos con las fuentes manuscritas. Para esta edición se han manejado las tres ediciones de las *Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*. Por un lado, las dos granadinas de 1582 (ejemplar R/11617 de la BNE) y 1599 (Bayerische Staatsbibliothek, signatura Po. Hisp. 183h), para todas las composiciones, y por otro lado, la lisboeta, de 1592 (ejemplar de la Biblioteca Nacional de Lisboa, RES-2435-p), únicamente en el cotejo de la *Fábula de Apolo y Dafne*, en el que queda patente que el volumen es un código descriptivo de la edición príncipe.

En relación con los testimonios manuscritos que contienen poemas mitológicos, se ha trabajado con los manuscritos de las siguientes bibliotecas:

- Biblioteca Palacio Real de Madrid:

II-531: *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, ca. 1585.

II-570: *Varias poesías*, s. XVI.

II-617: *Cancionero de poesías varias*, s. XVI.

II-973: *Cancionero de poesías varias*, Manuscrito Fuentesol, s. VI. X

II-1580: *Poesías varias*, 1590.

II-1587: *Cancionero de poesías varias de Padilla con algunos amigos*, 1588.

- Biblioteca Nacional de Madrid:

- Ms. ~~861~~ *Cancionero religioso*, copia del siglo XVII.
 Ms. ~~1856~~ *Poesías varios*, XVII.
 Ms. ~~1973~~ *Poesías de baría poesía*, México, 1577.
 Ms. ~~1806~~ *Cancionero de cosas de amor*, 1575.
 Ms. ~~1888~~ *Poesías varias*, finales s. XVI.
 Ms. ~~1909~~ *Varias poesías manuscritas de los poetas más célebres de España*, s. XVIII.
 Ms. ~~1968~~ *Cancionero*, s. XVI.
 Ms. 6193: Miscelánea, *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*, s. VI. X
 Ms. 7982: Copia de MN2973 realizada por don Antonio Paz y Meliá, s. XIX.
 Ms. ~~1795~~ *Poesías varias*, 2ª mitad del s. XVI.
 Ms. ~~21028~~ *Cancionero de jesuitas*, s. XVI.

- Real Academia Española

- RM ~~6226~~ *Cancionero de jesuitas*, 1590-1600.
 RM ~~6227~~ *Libro de divinos versos*, post. 1665.

- Biblioteca Bartolomé March de Mallorca:

- B90-V1-08: *Varias poesías manuscritas*, 1580-1590.

- Biblioteca Nacional de París manuscritos

- Esp. 307: *Reccueil du poèsies castillanes du XIV^e et XVII^e siècle*, s. VII.X
 Esp. 372 “ ”
 Esp. 373 ”

- Hispanic Society de Nueva York:

- B-2486: *Cancionero Sevillano de Nueva York*, 1582.
 B-2503: *Cancionero*, 1674.
 B-2504: *Archivo de la poesía española, recogido por el Licenciado Francisco Porras de la Cámara, Racionero de la Catedral de Sevilla. Tercera parte: poesía divina*, fin. XVI - principios XVII.
 B-2558: *Manuscrito Rosián*, principios s. XVII.

- Biblioteca Nacional de Florencia:

C1. VII, 3: *Rime di vari autori raccolte in parte de Girolamo Sommaia*, 1604-1606.

- Biblioteca Riccardiana de Florencia:

Ms. ~~3558~~ *spagnole*, fin. XVI.

- Biblioteca Roma Vaticana:

Cod. Reg. Lat. 1635, 1570-1586.

Se tomará como texto base la versión que ofrece el impreso granadino de 1599 pues se observa en los aparatos críticos que esta segunda edición ofrece lecturas más convenientes que la de 1582 y, como hemos argumentado en el capítulo que describe las ediciones impresas, parece indicar que revisó y corrigió algunos pasajes de la *princeps*, hizo algunas actualizaciones y, cabe decir también, añadió algunos errores. Por otro lado, y en relación con la edición lisboeta de las *Obras*, se ha comprobado que esta sigue la edición de 1582 con algunos cambios en los preliminares que son consecuencia principalmente del cambio de ubicación del lugar de impresión. El hecho de que la segunda edición se lleve a cabo en Lisboa y no en Granada motiva que los poemas de los preliminares se dediquen a nuevas personalidades y que las licencias de impresión las otorguen nuevos censores. A nivel ecdótico, sí se ha tenido en cuenta esta edición y así figura en el aparato crítico de la *Fábula de Apolo y Dafne*, evidenciando que en el texto no hubo implicaciones editoriales y esbozar la hipótesis de que esta edición portuguesa copió directamente de la de 1582. Así pues, este trabajo recoge la lectura de 1592 en el cotejo de esta fábula porque demuestra que no es significativa a nivel de variantes textuales para la futura fijación del texto y por este motivo no se recogen sus variantes en los aparatos del resto de composiciones. Por la misma razón no se contemplarán en este estudio las variantes de algunos manuscritos que son códigos descriptivos aunque en algunos pasajes, debido al estado de los originales, ayudan a descifrar su lectura, como sucede con el manuscrito MN 3778 que es una copia del siglo XIX de la edición de las *Obras* de 1592 realizada por Enrique Vedia, el ejemplar MN 7982, copiado por Antonio Paz y Meliá (finales del s. XIX - comienzos del s. XX) del deteriorado ejemplar mexicano MN 2973 que recoge las *Flores de baria*

poesía o, también, el MN 13418, copia del *Cancionero Sevillano de Nueva York* llevada a cabo por Barbieri, alrededor de 1870.

Aparato crítico, filiación de testimonios y anotación filológica

Este trabajo se ampara, en líneas generales, en la tradición ecdótica promovida por Karl Lachmann según la cual se da especial prioridad a la recensión de testimonios y que, en este particular, se extiende también al estudio de la transmisión textual de la obra de Silvestre. Del mismo modo, esta investigación tiene en cuenta las re-interpretaciones al método de Lachmann llevadas a cabo por Bédier y Dom Quentin, que motivaron el debate acerca del método filológico y supusieron significativos avances en cuanto al tratamiento de las *fontes criticae*, la elección del *codex optimus*, la filiación de los testimonios cotejados o la regulación de una nomenclatura para los términos que se manejaban en la edición, por ejemplo, modificando conceptos como "faltas comunes" por "variantes aptas".

Siguiendo las teorías de Karl Lachmann y las reformulaciones de Joseph Bédier, Dom Quentin o Paul Maas, aparecen los manuales de referencia de este trabajo. En primer lugar, el *Manual de crítica textual*, de Alberto Blecuá (1983); por otro lado, *La edición de textos*, de Miguel Ángel Pérez Priego (1997); y, por último, el volumen *Criticar el text*, de Joan R. Veny-Mesquida (2005). Mientras las dos primeras defienden y describen un método científico para la elaboración de aparatos críticos tradicionales o sincrónicos, el manual de Veny está más orientado a los aparatos críticos diacrónicos, más frecuente en ediciones de autores contemporáneos, enfocadas a la filología de autor.

En conclusión, esta edición se estructura, en una primera fase, en torno a la recensión y colación de testimonios así como en la elección de un *códex optimus*, en la detección de variantes textuales y la elaboración de un estema que refleje la cadena de transmisión de cada una de las composiciones. A continuación se procura constituir o restituir el texto, procurando que este sea lo más cercano posible al original del autor. Para ello se examina y selecciona aquellas variantes significativas que puedan ayudar a establecer una filiación

entre los testimonios y se enmiendan aquellos pasajes que lo requieren, indicando en cualquier caso, la intervención sobre el texto.

Los datos se ubican en un aparato crítico positivo, que recoge todas las variantes de los testimonios, reflejando así la versión aceptada y la que ofrecen el resto de ejemplares cotejados. Aparece situado a continuación de las composiciones y en él se abrevian los testimonios con las siguientes referencias:

- Biblioteca Palacio Real de Madrid:

II-531	<i>MP₁</i>
II-570	<i>MP₂</i>
II-617	<i>MP₃</i>
II-973	<i>MP₄</i>
II-1580	<i>MP₅</i>
II-1587	<i>MP₆</i>

- Biblioteca Nacional de Madrid:

861	<i>MN₁</i>
2856	<i>MN₂</i>
2973	<i>MN₃</i>
3806	<i>MN₄</i>
3888	<i>MN₅</i>
3909	<i>MN₆</i>
3968	<i>MN₇</i>
6193	<i>MN₈</i>
7982	<i>MN₉</i>
17951	<i>MN₁₀</i>
22028	<i>MN₁₁</i>

- Real Academia Española:

RM	6226	<i>RAE₁</i>
RM	6227	<i>RAE₂</i>

- Biblioteca Bartolomé March de Mallorca:

B90-V1-08	<i>PMBM</i>

- Biblioteca Nacional de París

Esp.	307	<i>PN₁</i>
Esp.	372	<i>PN₂</i>
Esp.	373	<i>PN₃</i>

- Hispanic Society de Nueva York:

B-2486	<i>NH₁</i>
B-2503	<i>NH₂</i>
B-2504	<i>NH₃</i>
B-2558	<i>NH₄</i>

- Biblioteca Nacional de Florencia:

C1. VII,	353	<i>FN</i>

- Biblioteca Riccardiana de Florencia:

3558	<i>FR</i>

- Biblioteca Roma Vaticana:

Cod. Reg. Lat. 1635	<i>RV</i>

Para los testimonios impresos de las *Obras* que se han manejado se utilizarán las siguientes abreviaturas:

- Biblioteca Nacional de Madrid:

G82: Las Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre, Fernando de Aguilar, Granada, 1582, sign. R/ 11.617.

- Biblioteca Nacional de Portugal:

G92: Las Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre, Manuel de Lyra, Lisboa, 1592, sign. RES-2435-p.

- Bayerische Staatsbibliothek:

G99: Las Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre, Sebastián de Mena, Granada, 1599, sign. Po. Hisp. 183h.

La disposición de las variantes se ha formulado teniendo en cuenta, como ya hemos avanzado, los criterios establecidos para la formulación de un aparato crítico positivo. En él, se ha recogido tanto la lectura seleccionada con los testimonios que la siguen, como las *variae lectiones* del resto de textos cotejados, que se recogen, a continuación, tras un corchete (]). Los errores múltiples en un mismo verso, se disponen separados por una doble barra (||).

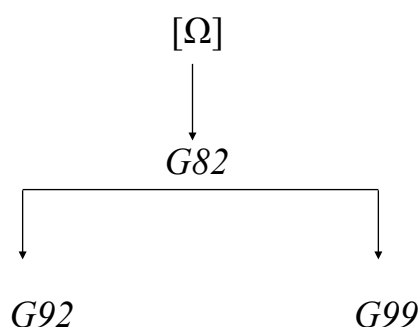
En el caso de que unas serie de versos, aparezcan alterados en los testimonios, bien porque ha habido una actualización de la versión, bien porque el copista se haya despistado durante la copia, recogemos dicha variación también en el aparato crítico. Las omisiones aparecen indicadas junto al número de verso, con la abreviatura *om.* y las adiciones, mayoritariamente debidas a la revisión de los textos, las recogemos intercaladas entre las variantes, aunque sin numeración de verso, pues reflejan aquellas lecturas manuscritas que fueron descartadas de la versión definitiva de las *Obras*. En aquellos casos en los que la lectura del testimonio resulta ilegible, marcamos su variante con los símbolos ***.

El *stemma codicum* se elabora, para todos aquellos textos en los que resulta posible y se incluye inmediatamente después del aparato de variantes. Del cotejo de los textos se desprende que la filiación de los testimonios mucho tiene que ver con los textos que recogen entre sus folios, y a grandes rasgos se desvelan también tres tipos de relaciones estemáticas.

En primer lugar, la relación entre aquellas composiciones que solamente conocemos a través de las ediciones impresas de las *Obras* (diez en este trabajo).

Los poemas transmitidos por vía impresa, mediante los volúmenes de Granada 1582 y 1599 y el de Lisboa de 1592 sugieren que la edición portuguesa es una mera reproducción de la edición príncipe, que también es la fuente principal para la edición granadina de 1599 aunque esta parece que fue revisada y corregida en algunos puntos por alguien cercano al poeta. Por este motivo, trataremos la edición de Lisboa como a un código descriptivo, recogeremos las variantes de las ediciones granadinas en los aparatos críticos y los *stemma codicum* para intentar relacionarlas con los manuscritos y mostrar los pasajes en los que la última edición revisa y corrige la lectura de la *princeps*.

En estas composiciones cuyos únicos testimonios sean las ediciones de las *Obras*, la filiación de los impresos repetirá el siguiente *stemma* en el que Granada 1582 maneja cartapacios del poeta o de personas muy cercanas al poeta para preparar una edición que luego servirá de fuente principal para las dos posteriores



En otros casos, los textos nos han llegado a través de colectáneas manuscritas porque no fueron incluidos en las ediciones impresas de las *Obras* del poeta. La filiación de los testimonios, evidentemente variará según el número de códices que incluyan la composición a estudiar, sin embargo de las 45 composiciones que se reúnen en este trabajo, 16 son textos únicos que se recogen en un testimonio manuscrito y responderían a un *stemma codicum* en el que el ejemplar copiaría de un original o de un arquetipo cercano al original. El resto de composiciones transmitidas únicamente por vía manuscrita, ofrecen pocas variantes significativas que permitan filiar familias de testimonios. No obstante, en estos casos, tras la composición se incluyen algunas observaciones aclaratorias al cotejo.

Resultan especialmente interesantes aquellos casos en los que los textos se han transmitido por vía manuscrita aunque, a su vez, aparecen en las ediciones impresas de las *Obras*. Con el cotejo de estas composiciones se pretenderá filiar los testimonios, señalar aquellos códices de mayor autoridad, observar la evolución de la redacción de los textos y, por último, establecer relaciones que permitan poner de manifiesto el significativo papel de las *Obras* en la difusión de la obra del poeta, fundamentalmente en relación con los manuscritos del XVII.

Fijación y presentación del texto. La dispositio textus

La fijación textual de los poemas, tenida en cuenta como una intervención más que se ejerce sobre el texto, se ha llevado a cabo con la finalidad de suprimir las “ambigüedades motivadas por una deficiente pronunciación o puntuación” (Blecua, 1983, p. 137) . Siguiendo esa premisa, la fijación de los poemas ha tenido en cuenta aspectos como la alternancia de grafías, la modernización de la acentuación y la ordenación de la puntuación para facilitar la lectura de los textos.

Se actualiza la ortografía procurando que los cambios no afecten a la muestra sobre el lenguaje de la época que el texto representa. Así, los criterios de acentuación atienden a la norma académica actual aunque se indican, a su vez, las diéresis necesarias para el cómputo silábico. También se ajustan a las normas actuales la puntuación, el uso de mayúsculas y la separación de palabras. Se ha considerado oportuno separar las palabras cuya unión ha caído en desuso y la reintegración de las vocales elididas en algunas contracciones (*dellas* > de ellas).

Teniendo en cuenta las realizaciones generales del momento se ha normalizado el uso de alternancias vocálicas (deydad~deidad, yncлина~inclina, medicina~medecina, mismo~mesmo, envidia~invidia) y consonánticas (ahora~agora, efectos~efetos, extraño~estraño, oscuro~obscuro, bolvio~volvió, digno~dino, propio~proprio, poluora~pólvora, muger~mujer, qualquier~cualquier, elada~helada, ora~hora, honrrar~honrar...) así como de algunas formas cultas como offrescio~ofreció , subjeccion~sujeción.

Se mantienen las formas de los demostrativos *aqueste/a* y *aguesos/as*, para no intervenir en el cómputo silábico, y las oscilaciones que afectan a las formas verbales (*hacellas-hacerlas, diste, distes*) para que no se vea alterada la rima del poema:

Oyendo sus maravillas
quedó tan ufano de ellas
que quiso tener cosquillas
con el que sabe hacellas
pero no sabe sufrillas (vv. 31-35)

Se han ordenado todas las composiciones siguiendo la numeración romana, que añadimos inmediatamente antes del título y entre corchetes, con el fin de facilitar el manejo de la edición. Se han sangrado también los primeros versos de cada estrofa y se ha añadido la numeración de todos los versos, en caracteres arábigos, en el margen izquierdo.

Se recurre a la letra cursiva para señalar los versos de autoría ajena tales como motes y canciones que Silvestre glosó o en los versos que extrajo de los del *Cancionero General* y citó en su *Residencia de Amor*.

Anotación filológica

Las notas filológicas van a pie de página y recogen mayoritariamente notas léxicas que faciliten la comprensión de los textos. En su mayoría, las alusiones a particularidades de los testimonios o justificaciones a las enmiendas se indicarán en las notas al aparato crítico. No obstante, algunos casos puntuales, las notas al pie aportarán observaciones pertinentes sobre las variantes.

Para optimizar el espacio reservado a las notas y no repetir conceptos, las obras de referencia que presentamos a continuación se manejarán y citarán de manera abreviada mientras el resto de obras y estudios citados en las anotaciones filológicas aparecerán inmediatamente después de la cita y se recogerán oportunamente al final del trabajo, en la bibliografía.

Autoridades: Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, edición facsimilar, Madrid, Gredos, 1990 (para otras ediciones se ha manejado la versión online disponible en www.rae.es).

DRAE: Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 2001 (en línea, www.rae.es)

DPLP: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (en línea, www.dicionario.priberam.org)

Met.: Ovidio, *Metamorfosis*, Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias (ed.), Madrid, Cátedra, 2013.

CG: *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo*, Valencia, 1511. Manejo la edición facsimilar de la Real Academia de 1958 (disponible en www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-general--0/html).

*Índice de composiciones*⁷⁶

- I. Si en mis escrituras canto
- II. Fortuna libre y exenta
- III. Ninguna cosa me queda
— eTra: *Fortuna me ha de acabar*
- IV. En lugar de socorrerme
—etraL*Fortuna me ha de acabar*
- V. Remedio pidiendo
—etraL*¿Quién podrá no amaros?*
- VI. En el pecho sosegado
— eTra: *Nunca pudiste Cupido*
- VII. No estés tan contenta, Juana
- VIII. Milagro de natura*
- IX. Duelos os dé Dios, Cupido
- X. Después que vuestra figura*
—Texto: *Los ojos con que os miré*
- XI. De sí mismo Amor no es*
—Texto: *Hace amar y no es Amor*
- XII. Es la condición de Amor*
— Texto: *En amor no hay cosa cierta*
- XIII. Jamás de flor de esperanza*
Texto: *Nadie fíe en alegría*
- XIV. De la cueva sale Tisbe*
- XV. De Febo el pecho atrevido
- XVI. A los tristes amadores

⁷⁶ Los incipits señalados con asteriscos son composiciones no incluidas en ninguna de las ediciones impresas de las *Obras* de Gregorio Silvestre. Al final de este trabajo, otro pequeño índice de primeros versos recoge todos los testimonios localizados de cada una de las composiciones.

- XVII. Aquel supremo señor/Aquel juez superior⁷⁷
- XVIII. De la visita pasada
- XIX. Allá en el monte vedado
— eñra: *El ciervo viene herido*
- XX. Tiempo es, Amor, que el buen servicio pagues
- XXI. Febo con alaridos rompe el cielo
- XXII. Ahora me derribe la fortuna
- XXIII. A excusas veo andar ciertos gozquillos
- XXIV. Habiendo sido ya más combatida
- XXV. Toma el espejo, Venus, que pedías*
- XXVI. Pintó en mi alma, Amor, vuestra hermosura*
- XXVII. Prado fértil, do la aurora esclarecida*
- XXVIII. Contento viene Amor, alegre, ufano*
- XXIX. Enfermo está el Amor, malo se siente*
- XXX. De relucientes armas la hermosa*
- XXXI. La mano diestra y muy artificiosa*
- XXXII. No es alma ya mi alma, que es medalla
- XXXIII. Su condición de amor es ablandarse*
- XXXIV. Por qué si la Fortuna con su rueda*
- XXXV. ¡Qué es esto, dios de Amor, que ya no vales!
- XXXVI. La fuerza de tu flecha enherbolada*
—Texto: *¡Qué es esto, dios de Amor, que ya no vales!*
- XXXVII. Amor manda que calle, Amor que hable
- XXXVIII. Dejadme en paz, mortales pensamientos*
- XXXIX. Qué necio estás Amor y qué engañado
- XL. Por qué la diosa Venus este día*
- XLI. Fecundo ingenio, fértil y abundoso
- XLII. Hermosa ninfa mía, donde el cielo /Aquel que del Céfito fue engendrado

⁷⁷ Algunas composiciones transmitidas por varios testimonios presentan alteraciones significativas. En la mayoría de casos eso sucede porque algunas copias manuscritas reflejan versiones arcaicas de los poemas que contrastan a su vez con las modificaciones aplicadas a los textos de los impresos. No obstante, debido a esa probable revisión de la obra de Silvestre, también puede suceder que una composición dé comienzo con varias lecturas diferentes en su primer verso o estrofa. Por este motivo, reseñamos aquí los dos posibles incipits bajo los que se han localizado ciertas composiciones como es, en este caso, la *Visita de Amor* y, más adelante, la *Fábula de Narciso* (XLII).

- XLIII. No procures amor ciego y profano
XLIV. La vida se nos pasa el tiempo vuela
XLV. Ribera umbrosa, ¡cuántos desengaños!*
- ~~clava~~ ~~del~~ ~~bedrío~~: *No me pesa que Amor me haya rendido*

[I]

Lamentación quinta

Obras, 1582, f. 9v

Obras, 1599, f. 9v

Si en mis escrituras canto
las flechas que Amor me tira,
él mismo me dice: “Tira,
no hagas tan triste canto”.

5 Pero ríe, llora, o canta,
como no me hagas tiro,
los tiros que yo te tiro
en verso y prosa, los canta.

10 Puesto que mi lengua es basta
para tan subido cuento,
por más que prima la cuento
pues acometerlo basta.

15 Yo también, aunque soy basto
para aquesta misma cuenta
hago de mí mucha cuenta,
viendo para cuánto basto.

20 El amor siempre me aprieta
luego hiere, que no apunta
con el cuento y con la punta,
mete la lanza, y aprieta.

 Ni miro a blanco ni prieto
yo en aqueste mal que apunto,
sino siempre estoy a punto
de morir en este aprieto.

25 Yo de mí mismo me vengo
en el mal que me lastima,
porque el alma no la estima
esta miseria a que vengo.

Y también Amor se venga
30 de mí que no me lastimo,
antes la quiero y la estimo
cualquiera pena que venga.

Si en amaros siempre velo,
si la pena me es tan cara,
35 tal señal tiene mi cara
que no la cubrirá velo.

Y aunque se acabe la vela
del vivir, que me es tan caro,
no compro la muerte caro
40 por el bien que me revela.

Amor, que manda y desmanda,
mi cuerpo recibe a prueba,
y viendo cuán bien aprueba
en el alma se desmanda.

45 Soy en mí quien menos mando,
y los dolores que pruebo
los testifico y los pruebo
con su fuerza y con su mando.

Si mi mal quiero pesar
50 ningún bien le viene a peso,
y en verlo con tanto peso
siento yo muy gran pesar.

De otra parte, si se pesa
mi bien después de pesado
55 quedo yo triste y pesado
en ver que tan poco pesa.

Yo nunca jamás los paso
 los límites que Amor ralla,
 que luego me tiene a raya
 60 en queriendo dar un paso.
 Lo que por Amor se pasa
 allá en el alma lo rallo,
 donde él está como rayo
 que todo lo quema y pasa.
 65 Pónele, al que va a prender
 Amor sus males aviso
 para darle nuevo aviso
 y materia en que aprender.
 Y el alma, aunque queda presa,
 70 sus males no los divisa,
 que aún no asoma la divisa
 cuando está hecha la presa.
 Es lástima cual me trata
 este dolor en que vivo,
 75 que es tan fuerte y es tan vivo
 que en solo matarme trata.
 Pero de aquesto no trato
 sino de la fe tan viva
 con que quiere Amor que viva
 80 y muera en aqueste trato.

27. la] *G99*; lo *G82*

31. lastimo] *G99*; lastimó *G82*

32. estimo] *G99*; estimó *G82*

[II]

Contra la Fortuna⁷⁸

Obras, 1582, f. 28

Obras, 1599, f. 28

NH₂, B-2503, f. 38

Fortuna libre y exenta,
dime, si quieres decirme,
por qué sin apercibirme,
no siendo de tanta cuenta
5 la tienes tú en perseguirme.
A mí, te muestras contraria,
que por la vía ordinaria
estaría de mi suerte
contento con no tenerte
10 favorable ni adversaria.

Solías continuamente,
(no sé ahora lo que ha sido)
mostrar tu poder crecido
en derribar al potente,
15 o en sublimar al caído.

Si de razón ni de hecho
no puedes sacar provecho,
en dar conmigo al través
¿qué hazaña piensas que es
20 hacer lo que está ya hecho?

⁷⁸ Aunque el texto apareció publicado en las *Obras*, también se recoge la versión manuscrita de *NH₂*. El ms. B-2503 de la Hispanic Society of America no ha sido editado aunque sí ha sido descrito y referenciado por José Labrador y Ralph DiFranco (2004, p. 52) y, más recientemente, por Jesús Cañas y Miguel Ángel Tejeiro (2010, p. 1744). Alberto Blecuá y López del Castillo (2011, p. 888) reseñan las composiciones de Silvestre incluidas en el código.

No tengo en nada tratarme
peor que yo sé contallo,
tengo en mucho procurallo,
y que vengas a hallarme
25 a donde yo no me hallo.

¿En qué te quieres mostrar,
que me haces sospechar
en verte tanto furor
que hallas en mí valor
30 de poderte contrastar?

Fortuna, tanto desdén,
tan sañosa tan airada,
tan brava, tan alterada,
y tan fuerte, ¿contra quién?
35 Contra cosa que no es nada.

A los que gozan tus bienes
puedes dar esos vaivenes,
allí, tu poder se muestre,
y deja estar a Silvestre,
40 que bien dejado lo tienes.

Si me dejas en seguirme,
déjame ya de dejarme,
y si quieres lastimarme
di, Fortuna, sin subirme,
45 ¿cómo puedes abajarme?

Y pues que de otra manera
no te espero halaguera,
quiero decir algo aquí,
de lo que siento de ti,
50 por indignarte si quiera.

Son todos tus intervalos
de toda razón ajenos
que persigues a los buenos,

y a los buenos, y a los malos
55 los tratas, cual más, cual menos.

Ningún mal ni bien arguyes
en los que admites o excluyes,
pues al que más favoreces
ni por bueno lo engrandesces
60 ni por malo lo destruyes.

Con destrozos y ruínas
miserias, calamidades,
bajas a las potestades,
y a las personas indignas
65 levantas en dignidades.

Todo tu malo y tu bueno
lo repruebo y lo condeno,
pues también urdes tus telas
a quien das de las espuelas
70 como a quien tiras del freno.

Lo mismo es en tu portillo
estar a pie que a caballo,
pues tan mal librado hallo
al caído, en no subillo,
75 como al alto en abajallo.

Y tu variable rueda,
que no hay quien tenerla pueda,
de tal suerte se desmanda
que para el bien siempre anda,
80 y para el mal se está queda.

Al que quieres sublimar
sin otra razón alguna,
no te contentas fortuna
hasta hacerlo empinar
85 en los cuernos de la luna.

Mas no queda el triunfador

seguro con tu favor
por bien que suba de salto,
porque en cuanto está más alto
90 tiene el peligro mayor.

Y al que así subido fue
le haces tú que no crea
ser posible que se vea
sin aquel bien, para que
95 le duela más cuando sea.

Y así, es cosa principal
no desear tu caudal,
por no esperar el afrenta,
y mejor no tener cuenta
100 con tu bien ni con tu mal.

Es tu ser una locura,
de quien se ríe la muerte,
y no acaban de entenderte,
si eres fortuna o ventura
105 si eres caso, dicha o suerte.

Todo aquesto te han llamado,
y planeta, signo y hado,
a la verdad siendo nada,
porque quedes declarada
110 con nombre desvariado.

Y que seas lo que fueres,
vas tan fuera de medida,
que por no ser entendida
vienes, por lo que no eres,
115 a ser mejor conocida.

Tu figura verdadera
no se sabe en qué manera
se podría imaginar,

que no vengan a pintar⁷⁹
120 una fantasma, o quimera.

Los que persigues, Ventura,
y trabucas, como a mí,
de una en otra desventura
no están seguros de ti,
125 dentro de la sepultura.

Exentos ya de los hados
y fuera de tus estados,
demás de otros accidentes,
son de lenguas maldicientes,
130 sus huesos despedazados.

Al que hieres una vez,
no le dejas hueso sano,
de la cabeza a los pies
ni pone en cosa la mano,
135 que no le salga al revés.

En el consuelo mayor
y en el más fuerte dolor,
revuelves fortuna tal,
que el mal le viene por mal
140 y el remedio por peor.

⁷⁹ Los atributos de Fortuna fueron ampliamente descritos por los clásicos, aunque el poeta alude a su figuración gráfica, recogida también en las representaciones medievales o los grabados y emblemas del Renacimiento. Silvestre sigue el retrato de Fortuna y lo desarrolla según su iconología habitual que encontramos detallada, entre otras, en la *Philosophia Secreta* de Pérez Moya (1585, f. 176v) en la que se describían las diferentes representaciones iconográficas de este personaje: “Otros la pintaban en figura de mujer furiosa y sin seso. Y puesta de pues sobre una piedra redonda, significando su poca firmeza. Otros la hacían de vidrio, para denotar que era quebradiza. Pintábanla otros moviendo una rueda, por la cual unos iban subiendo a la cumbre y otros que están en ella que van cayendo. Otros la pintaron con el cielo en la cabeza y en la una mano el cuerno de de abundancia de Amaltea. Otros la pintaron en figura de mujer coja. Otros sin pies, pero con alas y manos. Poníanla coja o sin pies por denotar su poca firmeza y con alas por la prisa con que camina. Pintábanla ciega, como cosa que da sus riquezas sin examinación de méritos. Llamábanla inconstante, infiel, deleznable y más amiga de los malos que de los buenos”.

Dasle bríos de pujanza
con alguna pretensión
para que aquella esperanza
sea desesperación
145 perdida la confianza.
Y aun para cierta es tan cara
que al precio no la tomara;
más envidia tengo a quien
nunca gozó de tu bien
150 que al que volviste la cara.

No hay contigo rectitud,
gracia, valor ni grandeza,
esfuerzo ni gratitud,
porque usurpa la riqueza
155 los nombres de la virtud.

Ser más justo que Trajano,
y más fuerte que el Troyano,
más sabio que Salomón⁸⁰,
gracias sin tu gracia son
160 superfluas al pueblo insano.

⁸⁰ Como el resto de mortales, los personajes ilustres que Silvestre enumera en el poema no viven exentos de los caprichos de la Fortuna. El poeta, en este punto, recurre a personajes famosos por diferentes virtudes y así alude a la justicia del emperador Trajano, declarado por el Senado *optimus princeps*, a la fuerza de Héctor de Troya, a quien Virgilio alude en la *Eneida* como Héctor “el fuerte” y, al bíblico rey admirado por su sabiduría y a quien frecuentemente también encontramos citado más adelante como a “el sapiente Salomón”.

Y que sobre esto haya sido
un Narciso, y un Homero⁸¹,
poco le vale al caído
sin la salsa del dinero
165 do es manjar desabrido.

Del que está en prosperidad,
donaire es la necesidad
por donde quiera que viene,
y la gracia al que no tiene
170 se le torna en frialdad.

Lo que no puedo entender
aunque vengo en ello y voy:
¿por dónde puedes hacer
que blasfemen todos hoy
175 del que adoraron ayer?

¿Aquel mismo no es aquel
que antes era? Pues, ¿qué es de él?
Fundábase en ti, sin duda,
pues mudada tú se muda
180 todo cuanto había en él.

Levantas torres de viento
sobre liviana ocasión,
y con este fundamento
todas tus labores son
185 cosas de poco momento.

Porque al más más estirar
puede tu barra llegar
donde la más larga vida,

⁸¹ Nótese el tono sarcástico del poeta que en estos versos y los siguientes se cuestiona cómo alguien puede caer en desgracia de un día para otro, relacionando el infortunio con la desgracia económica y material de *la salsa del dinero*. Como en el caso anterior, el poeta nos ofrece ejemplos de fortuna variable y los encuentra en Homero y Narciso. En el primero porque se cree que murió pobre y no conoció la fama que le aguardaba, a diferencia del segundo, que terminó ahogándose en su vanidad.

190 y es tan corta y desabrida
que no hay para comenzar.

Y como no hay cosa fuerte
ni pueden los más subidos
contestarte con su suerte
los altos y los caídos
195 nunca dejan de morderte.

Ladran todos en tropel,
alzas el brazo crüel,
y a uno que des, no más,
en dándole que le das
200 vuelven todos contra él.

No has desgracia en esta vida
que a la corta, que a la lengua,
de golpe o de recudida⁸²
no le amenace o le venga
205 al que llevas de vencida.

Es tu camino trillado
que vayan al desdichado
todas las tribulaciones
encuentros y tropezones
210 como a miembro lastimado.

Llega a tanto el improprio
del que tu gracia no tiene
que por secreto misterio
de los suyos propios viene
215 en oprobrio⁸³ y vituperio.

Y aquel mismo aborrecido,
a tu favor admitido,

⁸² *Recudida*: (Autoridades) Lo mismo que Resulta. Úsase regularmente como modo adverbial con la preposición “de”.

⁸³ *Oprobio*: (Autoridades) Ignominia, afrenta, deshonra, y injuria.

220 en la misma compañía
del que más lo aborrecía
es más amado y querido.

225 No quiero ser nuevo autor
ni traer viejas historias
en prueba de tu furor;
llenas están las memorias
y aun los ojos, que es peor.
Dende el más sublime estado
hasta el más ínfimo grado,
¿quién ha habido hasta aquí
que no haya sido de ti
230 herido o amenazado?

235 Para qué es hacer mención
de muchos precipitados
(Aníbal, ni Escipión)⁸⁴,
y otros así señalados
de aquesta nuestra nación.

240 Estándose en pie la guerra
y el más subido en la sierra
lo vuelas al redropelo
dende las nubes del cielo
en el polvo de la tierra.

245 Dime, ¿cuántos has subido
que de los hados inciertos
dende a poco no hayan sido
tropellados y cubiertos
con el polvo del olvido?
En sus mayores proezas

⁸⁴ Tanto Aníbal, general del ejército de Cartago, como Escipión, el único militar romano capaz de vencer al cartaginés, sufrieron de cerca los vaivenes de la fortuna. Ambos militares gozaron de reconocido prestigio militar aunque terminarían murieron exiliados de sus tierras de origen (Quesada Sanz, 2013, p. 203).

les muestras las bajezas
de los que dan al través,
porque se vea lo que es
250 confiar en tus riquezas.

Así que fortuna triste
no me saca de compás
ser conmigo la que fuiste
ni lo que a los otros das
255 ni lo que a mí no me diste.

Aquí estoy acobardado
en un rincón olvidado
no visto ni conocido
y no tan mal entendido
260 como mal galardonado.

Mirando por qué más pene
que no hay primor ni excelencia
que el vulgo no la condene
del pobre por tu sentencia
265 que el que no tiene, no tiene.

Y aunque tenga la opinión
su propia constelación
haces que lo desherede
cuando otra cosa no puede
270 hacer la contradicción.

Es lástima de llorar
ver en un hombre morir
más primores a la par
que lengua podrá decir
275 ni deseo imaginar.

Aunque de seso y cordura
y otros dotes de natura
tenga la cumbre más alta

280 quien más tiene más le falta
 si le falta la ventura.

 Con justa causa y razón
 dudó en aquel intervalo
 el sapiente Salomón⁸⁵:
 ¿cómo tiene bien el malo,
285 y el bueno tribulación⁸⁶?

 Cosa que el juicio acabe
 y la vida menoscabe
 ¿hay alguna como ver
 que tenga mando y poder
290 el necio sobre el que sabe?

 Cualquier cosa sufriría
 el que tu favor pretende
 mejor que la demás
 del majadero que vende
295 por onzas la cortesía.

 Y está con ansia mortal
 quitando y poniendo mal,
 que ya sobra, ya no alcanza
 hasta poner la balanza
300 a su medida bestial.

 Ya no puedes ofender
 al que tiene discreción,
 que donde hay seso y saber
 viene a ser tu perdición
305 materia de merecer.

⁸⁵ Último monarca del reino unido de Israel, apodado el sapiente y también tocado por la fortuna, terminó su reinado pecando de corrupto, injusto y codicioso. Su figura es “identificada como prototipo del poseedor de la Sabiduría [...] y se le atribuyen la mayoría de los llamados libros *Sapienciales* del Antiguo Testamento, aunque esta atribución resulte exagerada” (Cantera, 2007, p. 21)

⁸⁶ *Tribulación*: (DRAE) Congoja, pena, tormento o aflicción moral.

Así que nunca gozarte
es mucho mejor en parte,
porque entiendo, y es así,
que solo triunfa de ti
310 el que sabe despreciarte.

Ni tu desdén lo lastima
al que sin nieblas te ve
ni tu favor lo sublima,
porque todo lo posee
315 quien todo lo desestima.

Está muy cierto que aquel
que fuera de ser fiel
no pretende cosa alguna,
no es sujeto a la fortuna
320 sino la fortuna a él.

Y pues ya tengo entendido
cuán fuera va de compás
el que sigue tu partido,
no quiero fortuna más
325 andarme tras ti perdido.

Porque el término llegado,
el pobre y el prosperado,
todos van por un tenor
y por ventura mejor
330 el menos afortunado.

Y es cosa bien entendida
que haber padecido acá
el que de sí no se olvida
es para que Dios allá
335 le colme más la medida.

La ventura verdadera
estable, firme y entera
no es la humana que perece

340 sino la que permanece
donde todo el bien se espera.

 Esta ventura dichosa
 ha de buscar el prudente
 donde el alma virtuosa
 no es posible eternamente
345 que le falta alguna cosa.

 A donde no hay más privanza
 del bien que una vez se alcanza
 y la ventura alcanzada
 eternamente es gozada
350 sin contraste ni mudanza.

 Y donde por su derecho
 son todos remunerados
 y de las obras que han hecho
 satisfechos y pagados
355 con ventaja de provecho.

 Y donde no hay disensión,
 soberbia ni presunción,
 desdenes ni disfavores
 de mayores a menores
360 sino toda es una unión.

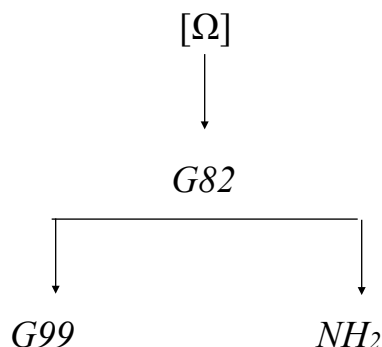
 En esta quiero esperar,
 que es ventura venturosa
 que sin fin ha de durar
 y no pretenderla en cosa
365 que luego se ha de acabar.

 Y tú Fortuna, cual fueres,
 alza o baja a quien quisieres
 sin medida y sin compás,
 que a mí no me engañarás
370 porque conozco quien eres.

14. en] *G82 G99*; con *NH₂*
 56. mal] *G82 G99*; om. *NH₂*
 95. sea] *G82 NH₂*; se *G99*
 111. Y que seas lo que fueres] *G82 G99*; Lo que seas, lo que fueres *NH₂*
 119. vengan] *G99 NH₂*; venga *G82*
 214. suyos propios] *G99*; propios suyos *G82 NH₂*
 274. podrá] *G99*; sabrá *G82 NH₂*

Notas al aparato crítico:

No hay errores significativos que demuestren que los testimonios deriven de arquetipos diferentes pues las erratas parecen deberse a despistes de copistas e impresores. Por fechas, el manuscrito es de 1674, podría haberse servido de otros manuscritos que recogieran el poema. No obstante, no conocemos más testimonios manuscritos de esta composición así que el copista podría haberse servido de cualquier edición de las *Obras* para obtener el poema. Aunque sabemos que *G99* corrigió algunos pasajes de *G82*, como podría ser el caso del último verso, las coincidencias entre *G82* y *NH₂* (vv. 214 y 274), podrían señalar que el copista del manuscrito tuvo a mano la edición príncipe de las *Obras*.



[III]
Canción

*Fortuna me ha de acabar;
pues en mis bienes procura
que quando tengo ventura
me falte tiempo y lugar.*

Glosa⁸⁷

Obras, 1582, f. 69v

Obras, 1599, f. 68v

MP_I, f. 213

FN, f. 54v

RV, f. 106v

Ninguna cosa me queda
de que me pueda valer,
pues en teniendo placer
vuelve fortuna su rueda.

5 De ningún bien me asegura,
pues ha dado en procurar
que cuando tengo ventura
me falte tiempo y lugar.

10 Y porque mi mala suerte
vaya de mal en peor
procura que mi dolor
no le remedie la muerte.

Fue tema de su locura

⁸⁷ La glosa puede leerse en el ms. II-531 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Existe edición moderna del *Cancionero de Moran de la Estrella* (*MP_I*) llevada a cabo por Ralph Di Franco, José Labrador y C. Ángel Zorita (1989, p. 398). Además, Blecua y Díaz del Castillo la reseñan en el *Diccionario filológico* (2011, p. 888) y la localizan tanto en *MP_I* como en *FN* (C1. VII, 353). Por último, tenemos descripción de *RV* (Cod. Reg. Lat. 1635) en el trabajo de Harold Jones (1972, p. 370).

15 quererse en esto esmerar:
que cuando tenga ventura
me falte tiempo y lugar.

20 No haber bien, o deseallo
no es tormento tan crüel
como en viéndose con él
de entre las manos quitallo.

Y es tanta mi desventura
que llegándolo a gozar
cuando me sobra ventura
me falta tiempo y lugar.

25 La fortuna envidiosa,
cuando contento paseo,
en fuerza de mi deseo
me deja sin otra cosa.

30 Y para darme tristura
se desvela en ordenar
que cuando tengo ventura
me falte tiempo y lugar.

2. de que] *G82 G99 MP₁ RV*; con que *FN*

3. pues en teniendo] *G82 G99 MP₁ RV*; que cuando tengo *FN*

4. vuelve fortuna] *G82 G99 RV*; fortuna vuelve *MP₁ FN*

6. pues] *G82 G99 RV*; quien *MP₁*; *om. FN*

7. tengo] *G82 G99 MP₁ FN*; tenga *RV*

9-16. *om. MP₁*

12. remedie] *G82 G99 FN*; repare *RV*; *om. MP₁*

13. Fue tema de] *G82 G99*; es tema de *RV*; Ya crecido esta *FN*; *om. MP₁*

14. quererse en esto esmerar] *G82 G99 RV*; a querer tanto esperar *FN*; *om. MP₁*

17. No haber bien, o deseallo] *G82 G99*; Perder bien o dessealle *MP₁*; Perder bien, o desearlo *RV*; No es tormento tan crüel *FN*

18. no es tormento tan crüel] *G82 G99 MP₁ RV*; querer bien y deseallo *FN*

19. en viéndose] *G82 G99 RV*; viéndose *FN MP₁*

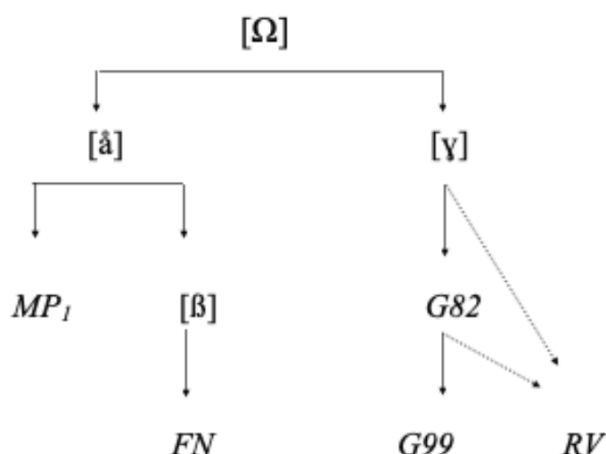
La estrofa termina con un verso más en la versión de *FN* debido, quizá, a un despiste del copista. El testimonio florentino añade el verso “*me falta tiempo y ventura*”, inexistente en el resto de testimonios.

- 20. de entre las manos quitallo] *G82 G99 RV*; de entre las manos quitalle *MP₁*; tendré las manos quitadas *FN*
- 21. Y es tanta mi desventura] *G82 G99 RV FN*; Que en llegándole a gozar *MP₁*
- 22. que llegándolo á gozar] *G82 G99*; que llegándola á gozar *FN*; que en llegándolo á gozar *RV*; y teniendo coyuntura *MP₁*
- 23. cuando me sobra] *G82 G99 RV*; aunque me sobra *MP₁*; viendo que tengo *FN*
- 25-32. *om. MP₁ FN*
- 25. envidiosa] *G82 G99*; de envidiosa *RV*; *om MP₁ FN*
- 26. contento paseo] *G99*; contento poseo *G82*; el contento poseo *RV*; *om. MP₁ FN*
- 27. en fuerza] *G82 G99*; la fuerza *RV*; *om. MP₁ FN*
- 31. tengo] *G82 G99*; tenga *RV*; *om. MP₁ FN*

Notas al aparato crítico:

Las omisiones de *MP₁* podrían indicar una primera fase de composición del poema, que aparece ya culminada en las ediciones impresas. Sin embargo, no podemos descartar que las lagunas se debieran al criterio de selección del compilador. Por otro lado, tenemos el testimonio *RV*, el único que presenta la versión completa del poema tal y como aparece en las *Obras*, hecho que nos induce a pensar que se sirvió de ellas como fuente, del mismo modo que ocurre con *FN*. El copista de este último cartapacio, Girolamo da Sommaia, pudo haber consultado alguna de las ediciones de las *Obras* durante su estancia en Salamanca (Junio 1604-julio 1606) a pesar de que el cotejo no ofrece ninguna variante que permita asegurar de cuál lo hizo. No obstante, se advierten ciertos errores en la traslación del texto tales como la omisión de algunos versos y estrofas, la repetición de la coda o mote arbitrariamente y la repetición de algunas palabras finales del verso, aportando numerosos errores que dificultan la labor del cotejo. El hecho de que este manuscrito sí ofrezca lectura en uno de los versos omitidos por *MP₁*

nos indica que no fue este su modelo, ahora bien, el paralelismo en la omisión de los versos finales parece indicar que Girolamo da Sommaia tuvo como modelo una versión del texto revisada y ampliada respecto a [â], que a su vez es más cercana a las versiones que ofrecen los impresos. Por último, las composiciones que comparte el código *RV* con el *Cancionero Sevillano* de la Hispanic Society indican que ambos manuscritos fueron recopilados en el contexto sevillano de finales del siglo XVI. Harold G. Jones (1972, p. 372) sitúa las fechas de composición del cartapacio entre 1559 (incluye una versión de la *Diana* de Montemayor) y hasta 1586, indicando que la colección pudo llevarse a cabo en Sevilla. Si el copista se sirvió de alguna edición de las *Obras* de Silvestre solo pudo hacerlo del volumen granadino de 1582, el único que había visto la luz esas fechas. En consecuencia, o bien se tomaron las fuentes de un manuscrito muy cercano al utilizado para las *Obras* o bien se leyó directamente del ejemplar granadino de 1582.



[IV]

Otra glosa a la misma canción⁸⁸

PN₂, f. 322v

*Fortuna me ha de acabar;
pues en mis bienes procura
que quando tenga ventura
me falte tiempo y lugar.*

Glosa

5 **E**n lugar de socorrerme
Fortuna por quien me hiere,
como no puede hacerme
con el mal el mal que quiere,
el bien viene a ofenderme.
10 Con la gloria del penar,
con el gusto de mi fe,
con el bien de suspirar
tengo por muy cierto que
Fortuna me ha de acabar.

15 Y con este desengaño
voy tan fuera de compás
en este mi mal extraño
que ya vengo a temer más
el provecho que no el daño.
20 Ved que tal es mi ventura
que en viniéndome ayudar,
cómo el favor me asegura,
los males que he de esperar
pues en mí bienes procura.

⁸⁸ El manuscrito fue estudiado por Blecua (1973, p. 190) y se reseña la composición en el Diccionario Filológico (Blecua y Díaz del Castillo, 2011, p. 887). Morel Fatio (1972, n. 601) describe el código (Esp. 372), custodiado por la Biblioteca Nacional de Francia.

25 Parece que en procurallos
 recibí contentamiento
 y no porque he de gozallos
 sino por el descontento
 que me ha de dar en quitалlos.
 30 Y siendo tanto mejor
 por que sea en coyuntura,
 que vengo el daño mayor
 y mayor la desventura
 que cuando tenga ventura.

35 Una cosa es pretender
 el bien y nunca alcanzallo
 pero venillo a tener
 y tenido no gozallo⁸⁹:
 no hay más mal que pueda ser.
 40 Que más que me venga a dar
 esta ventura crüel
 más bien que sé desear
 y que para gozar de él
 me falta tiempo y lugar.

Observaciones:

Para los poemas recogidos únicamente en testimonios manuscritos, descartamos la hipótesis de que puedan derivar o sufrir contaminación por parte de la familia de los impresos. Aunque algunos manuscritos del XVII parecen servirse de las *Obras*, habitualmente, la versión manuscrita presenta ligeras variantes respecto a la versión impresa motivadas, en cierto modo, por la antigüedad de la redacción. Aquellas composiciones que, como esta, no fueron incluidas en ninguna edición impresa de las *Obras* y, en consecuencia, han llegado a nuestro conocimiento a través de

⁸⁹ Aunque el manuscrito que recoge el único testimonio de esta glosa (*PN*₂, Esp. 372, f. 322v) lee “gozado”, considero oportuno, a efectos de rima, modificar el participio por el infinitivo para mantener la concordancia con el segundo verso de esta estrofa.

un único manuscrito, imaginamos que pertenecen a códices copiados directamente del texto original o de algún códice arquetípico muy cercano al original que reflejamos en el siguiente *stemma codicum*, aplicable a todas aquellas composiciones que nos han llegado mediante textos únicos y manuscritos:

[Ω]



PN_2

[V]

Canción

Obras, 1582, f. 79

Obras, 1599, f. 78

¿Quién podrá no amaros?

Si el amor, señora,

por enamoraros

de vos se enamora.

5

Remedio pidiendo

voy al ciego Dios.

Hállolo por vos

como yo muriendo.

Vuélvome riendo

10

de verlo, señora,

pues de enamoraros

de vos se enamora.

Mirad mi ventura:

qué querrá que espere

15 si el médico muere
 del mal que me cura.

 Para sí procura
 remedio, señora,
 que de enamoraros
20 de vos se enamora.

 ¿Qué abogado así
 podré yo tener
 del que ha menester
 abogar por sí?

25 Mal hará por mí,
 aquel que, señora,
 por enamoraros
 de vos se enamora.

 Pues al Amor Dios
30 le falta favor,
 válgame el amor
 que tengo con vos.

 Válganme los dos
 mi querer señora,
35 y vuestra lindeza
 que así me enamora.

 Si a mi amor fiel
 echáis el compás,
 no he menester más
40 valedor que a él.

 Que por más crüel
 no seréis, señora,
 del que tanto os ama
 crüel matadora.

Observaciones:

El poema solo se encuentra en las ediciones impresas de las *Obras* y en este caso no existen variantes. Se repite el *stemma* con variantes impresas en el que *G82* deriva de un original y de esa edición derivan *L92* y *G99*.

[VI]

Canción⁹⁰

Obras, 1582, f. 88

Obras, 1599, f. 87

NH_I, Ms. B-2486, nº 81, f. 65v

*¿Nunca pudiste, Cupido,
meter guerra donde hay paz?
duelos os dé Dios, rapaz,
¡cuán para poco habéis sido!*

5 E n el pecho sosegado
y en el ánimo quiéto
se ha de mostrar vuestro efecto,
y no en el que está alterado.
 ¿Una mujer ha podido
10 ser con vos tan pertinaz?
Duelos os dé Dios, rapaz,
¡cuán para poco habéis sido!

Todo vuestro poder niega
y dice que no sois dios

⁹⁰ En cuanto a la transmisión por vía impresa se observa que en *G99* los dos primeros versos de la letrilla son en clave interrogativa, no así en la edición de *G82*. Alberto Blecua y Díaz del Castillo (2011, p. 692) dan noticia de otros testimonios impresos en los *Cancioneros llamados Enredo de amor: Guisadillo de amor y El truhanesco*, de Juan de Timoneda (1573) así como también de versiones manuscritas como la que se recoge en el ms. B-2486 de la Hispanic Society of America. Existe edición del *Cancionero Sevillano de Nueva York* llevada a cabo por Labrador, DiFranco y Frenk (1996).

15 y anda jugando con vos
a la gallinilla ciega.

Parece que os ha exprimido
en los ojos el agraz⁹¹.
Duelos os dé Dios, rapaz,
20 ¡cuán para poco habéis sido!

No sois oficial de Corte,
pues tan malo lo habéis dado
en esto que habéis cortado
de mal talle y de mal corte.

25 Para tan rico vestido
buscad tijeras de Orgaz⁹².
Duelos os dé Dios, rapaz,
¡cuán para poco habéis sido!

Queréis que de vuestro honor
30 se haga la recompensa;
a la corte de su defensa
le habéis de dar el amor.

Y si no seréis tenido
por rebelde y contumaz⁹³.
35 Duelos os dé Dios, rapaz,
¡cuán para poco habéis sido!

6. en] *G99, G82*; y *NH*₁

8. y no] *G99, G82*; que no *NH*₁

Tras el v. 12, *NH*₁ recoge una estrofa omitida en las ediciones de las *Obras*:

⁹¹ *echar a alguien el agraz en el ojo (DRAE)*: Decirle lo que le causa disgusto o sentimiento.

⁹² La denominación de origen de la herramienta denota también su calidad. En el siglo XVI, la Villa de Orgaz estaba poblada por “pastores, labradores y artesanos, estos no solo de tejidos pues también hacían buenas tijeras y cuchillos, de cierta fama entonces” (Jiménez de Gregorio, 1984, p. 253).

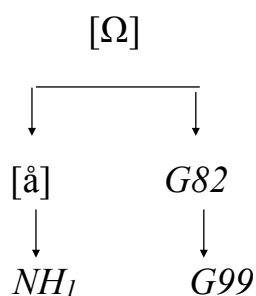
⁹³ *contumaz (DRAE)*: Rebelde, porfiado y tenaz en mantener un error.

No son nada vuestros tiros
 si no encendéis su sosiego
 en vivas llamas de fuego
 y en cuidados y en suspiros.
 No ha de ser vuestro apellido
 sino para dar solaz:
 duelos os dé Dios, rapaz,
 ¡cuán para poco habéis sido!

21-28. *om.* NH_1

Notas al aparato crítico:

El cotejo desvela que hubo una versión más primitiva, recogida en el *Cancionero Sevillano de Nueva York* y que difiere de la versión revisada de los impresos, notable y principalmente, al final de la composición.



[VII]

Canción⁹⁴

Obras, 1582, 88v

Obras, 1599, 87v

*No estés tan contenta, Juana,
en verme penar por ti,
que lo que hoy fuere de mí
podrá ser de ti mañana.*

No estés tan leda y contenta
tan soberbia y confiada
que Amor en una vegada
de mil años toma cuenta.

5 Y aunque ahora estés ufana
de verme penar así
podría ser que de ti
lo estuviese yo mañana.

No te muestres tan esquivada
10 a quien te sirve, traidora,
que el que te hizo señora
te podrá hacer cautiva.

Viendo Amor que de tirana
me haces penar así
15 trocará mi suerte en ti
antes hoy, que no mañana.

Guarte del plomo de Amor
que sin remedio destruye,
y al que más se esconde y huye
20 a aquese acierta mejor.

⁹⁴ La letrilla varía en el último verso: *G82* lee *por ti* mientras que *G99* lee “de ti”.

Ahora que es tiempo Juana
entiende en mirar por ti,
que aunque quieras hoy dar sí
quizá no podrás mañana.

Observaciones:

Sin variantes. El *stemma* aplicable vuelve a ser el que recoge solamente las ediciones impresas.

[VIII]

Canción del M[ismo] S[ilvestre]⁹⁵

MP_I, Ms. II- 531, nº 681, ff. 139v-140r

Milagro de natura
podré, ninfa, llamarte.
Por tal te adoro aurora deste ejido⁹⁶,
pues con la hermosura
5 natura fue de criarte
que en otras mil había repartido.
Y así eres el nido
do aquellas gracias y las más hermosas
tienen por más preciosas.
10 No sean engañadas,
te ruego, con crueldad pues son graciosas.
Ay, duélate mi pena,

⁹⁵ Reseñanda por Blecua y Díaz del Castillo (2011, p. 883). El código *MP_I* es el ms. II-531 de la Biblioteca de Palacio Real y existe edición moderna del *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* por Labrador, DiFranco y Ángel Zorita (1989, p. 318).

⁹⁶ *Exido*: (*Autoridades*) El campo que está a la salida del lugar, que no se planta ni se labra, es común para todos los vecinos y suele servir de era para descargar en él las mieses y limpiarlas.

más que el armiño⁹⁷ blanca, Magdalena.
 ¡Qué cuello alabastrino,
 15 qué labio azucarado!
 ¡Ay de mí, quién le diese un dulce beso!
 ¡Qué pecho cristalino,
 qué cabello dorado
 que al mismo Amor de amores tiene preso.
 20 Muy poco es todo eso;
 mirar quiero a las manos que natura,
 cada vez que las mira
 se espanta y admira
 que de las suyas salga tal hechura.
 25 Todos dicen en vella:
 “La Aurora es; cierto, sino que es más bella”
 Vila salir un día.
 Pensé que era Dñana,
 mas luego dije: “No; es otra más bella”.
 30 Un resplandor traía
 la ninfa soberana
 más refulgente que ninguna estrella.
 Su cuerpo, luego en vella,
 echó de sí suavísimos olores,
 35 y el seco y yermo prado,
 que estaba descuidado,
 vistiose luego de diez mil colores,

⁹⁷ Silvestre mezcla la blancura del armiño con la secuencia en la que retrata a una *donna angelicata*: tez blanca, cuello de alabastro, labios de azúcar, pecho de cristal, cabello dorado. Según Úzquiza Ruiz (2012, p. 26), el armiño tiene el pelaje blanco con una mancha negra en la cola. Popularmente se creía que si su blancura se manchaba el animal moriría, motivo que aprovechó el arte sacro cristiano para simbolizar la pureza, la inocencia y la castidad. También simboliza a Cristo como debelador del Diablo ya que el armiño suele dar caza a serpientes y en ese sentido cobra sentido la expresión *duélate mi pena, más que el armiño blanca, Magdalena*, pues el personaje de María Magdalena a partir de los siglos VI y VII tendió a ser identificado por la Iglesia como símbolo de la mujer pecadora, penitente tras la crucifixión de Jesús. En ese sentido, el poeta recurre al personaje de María Magdalena para pedir compasión a su enamorada —entendemos que Doña María— y rogarle que vele por la pena que siente, aconsejándole que se despreocupe del asunto de la castidad, en una clara manifestación de su deseo carnal por ella.

y la húmeda ribera
 se convirtió en alegre primavera.
 40 Fue, en fin, su hermosura
 un supremo dechado
 de gracia, discreción, valor y aviso,
 adonde la natura,
 habiéndola pintado,
 45 el molde hizo luego perdidizo.
 Y fue porque no quiso,
 que ya que en ella había el resto echado,
 que de su ser y arte
 en algún tiempo parte
 50 se hallase de su estampa otro dechado,
 queriendo fuese una
 cual en el mundo es la hermosa luna.
 Pues, diosa de mi alma,
 zagala limpia y pura,
 55 siendo cual sois lo extremo de belleza,
 ¿cómo estaré yo en calma
 tan pobre de ventura
 cuan rica vos de gracia y de belleza?
 Crece vuestra dureza,
 60 mi mal también por horas va creciendo,
 y ojalá creciese
 de suerte que muriese.
 ¿Mas qué hablo traidor, qué estoy diciendo?
 No es bien de un tal deseo
 65 se venga a enriquecer el río Leteo⁹⁸.

Observaciones:

En relación con la poesía de carácter mitológico de Gregorio Silvestre, el ms. 531 de la Biblioteca de Palacio Real, que no es otro que el *Cartapacio*

⁹⁸ El río Leteo, o del olvido, es según la mitología clásica uno de los ríos que atravesaban el Hades (tierra de los muertos), y desembocaba en la laguna Estigia (Elvira Barba, 2008, p. 145).

de Morán de la Estrella, nos ofrece hasta diez composiciones que no encontramos en las ediciones impresas de las *Obras*. Fechado alrededor de 1585, solamente encontramos en esta colectánea tres composiciones sí editadas en las *Obras*. Se trata, por lo tanto, de un códice interesante desde el punto de vista de los inéditos a tener en cuenta para una futura edición crítica completa de la obra del poeta que puede ofrecernos información en cuanto a los procesos de redacción de algunos textos, del mismo modo que sucede con el códice de la Biblioteca Bartolomé March de Mallorca.

La elaboración de un *stemma* para un único manuscrito solo puede reflejar, como se ha señalado previamente, que los textos manuscritos únicos pueden haber sido copiados de un original o de un arquetipo cercano al original.

[IX]

Sátira primera

Obras, 1582, f. 97

Obras, 1599, f. 96

- D**uelos os dé Dios, Cupido,
que fuera vais de compás,
ya no os pueden llamar más
Cupido, sino Escupido.
- 5 Vuestra presunción es vana
pues claro verá cualquiera
que tenéis arco de cera
y las saetas de lana.
- 10 Es tan frío aunque se bebe
el fuego de vuestra fragua,
que no basta a sacar agua
de unas entrañas de nieve.

Reniego de vuestro padre⁹⁹,
 ¿las saetas, qué se han hecho,
 15 con qué pasasteis el pecho
 de Adonis y vuestra madre?

¿Qué es de aquel arpón crüel
 que a Febo¹⁰⁰ dio tal querella
 por amor de la doncella
 20 que se convirtió en laurel?
 Decidme, ~~pidido~~ odo,
 ¿qué es de la llama amorosa
 que a Sálmacis la hermosa
 encendió en amor de Troco¹⁰¹?

⁹⁹ Refiere a un episodio de la mitología recogido por Ovidio en las *Metamorfosis* (X, 219). Cupido, hijo de Venus y de Marte, hiere sin querer a su madre y a Adonis. El mismo episodio describe Tiziano en 1554, en su representación de *Venus y Adonis*.

¹⁰⁰ Otras víctimas de Cupido aparecen referidas en los relatos ovidianos *Metamorfosis* (I, 452). Febo o *Phoebus* es la forma latina del griego *Phoibos*, un apodo o epíteto del dios Apolo en la mitología clásica que significa “brillante”. *Phoebus Apollo* hace referencia a su relación con el sol en virtud de dios de la luz. Pertenecía al grupo de los doce dioses que habitaban en el Olimpo junto a Zeus. Apolo, hijo de Este y de Leto, era entre otras cosas el dios del arte de la adivinación, de las artes, la música y la arquería.

Silvestre recurrirá a este epíteto en otras composiciones como la *Fábula de Apolo y Dafne* o en la de Narciso influenciado por la *Favola di Narciso* de Luigi Alamanni.

¹⁰¹ La historia de Salmacis y Hermafrodito aparece también en Ovidio (*Metamorfosis*, IV, 271-388). Sin embargo, Saquero y González (1998, p. 227) analizan, entre otras cuestiones, el nombre que da Juan de Mena a Hermafrodito en *Las trescientas*, que coincide con el que aparece en los versos de Silvestre. Así, Mena utiliza Troco, y no Hermafrodito, en sus coplas para nombrar al hijo de Venus (Afrodita) y Mercurio (Hermes). El estudio, además, indaga en las fuentes que pudieron influir o inducir a error a Mena para dar uso a tal nombre, como podría ser el caso de que el poeta manejara una edición poco fiable de las *Metamorfosis* y, por otro lado, rastrea la aparición de Troco por Hermafrodito en obras posteriores, como la *Filosofía Secreta* de Juan Pérez de Moya, en la que se alude al personaje también como Troco o Andrógico.

En el contexto de sus *Obras*, Silvestre aludirá otra vez a este mito, en el soneto que comienza “Habiendo sido ya más combatida” [XXIV] en el que el relato le sirve al poeta para representar la unión de su alma y la de su amada.

Encontramos otra versión de este tópico en la “Fábula de Troco y Salmacis” de Jerónimo de Porras en el XVII. La singularidad de estas composiciones recalca en la alusión a un mito poco transitado en la lírica, debido muy probablemente a la censura social ejercida alrededor del asunto del hermafroditismo.

25 Dadme ahora a entender vos
 ¿con qué vencisteis en lid
 a Salomón y a David,
 tan grandes siervos de Dios?

 Pero viendo aquesta muestra
30 yo digo que se concluya
 que fue por flaqueza suya
 y no por grandeza vuestra.

 Vuestra fuerza no es aquella
 o no sabéis ya flechar,
35 pues no bastáis a pasar
 el pecho de una doncella.

 Parece que os vais de boca
 en palabras y suspiros,
 o son tan flacos los tiros
40 que los defiende la toca.

 Mucho de llamaros Dios
 y presumir de poder,
 y después una mujer
 puede mucho más que vos.

45 Ya no os llaméis más Amor
 pues no bastáis a vencerla,
 dadle las armas a ella
 que las mandará mejor.

 Tampoco no tengáis tino
50 a los que poco podrán
 que ellos se defenderán
 aunque por otro camino.

 Otra codicia más alta
 reina ya por vuestro mal,

55 que es este negro metal¹⁰²
y más negro a quien le falta.

Ya no os temen vuestras damas,
que un solo cuatrín¹⁰³ ahora
acaba más en un hora
60 que vos con doscientas llamas.

Ya no tenéis buenas mangas
ni voláis de altanería,
mas tenéis por granjería¹⁰⁴
andar a caza de gangas.

65 Mostrad, mostrad vuestra saña
como el rayo en cosa dura,
no en lo flaco y sin ventura
a imitación del araña.

En oraciones irános,
70 crüeles, endurecidos,
no con los que están rendidos,
para mí tenéis vos manos.

Encendéis al que más arde,
herís al que no contiene;
75 con quien de vos se defiende
os mostráis flaco y cobarde.

Sabéis encender el fuego
mas no sabéis atizarlo,
y así dejáis de matarlo;
80 sois al fin muchacho ciego.

¹⁰² En referencia al plomo que era, junto al oro, los materiales con los que se elaboraban las flechas de Cupido.

¹⁰³ *Cuatrín*: (DRAE) Moneda de pequeño valor, que corría antiguamente en España. Esto parece reforzar la hipótesis del dinero.

¹⁰⁴ *Grangería*: (Autoridades) El modo de aumentar el caudal, criando ganado y vendiéndole, o comerciando con otras cosas. Latín. *Lucrum. Quaestus*.

Metime en fatiga tanta
confiando en vuestra flecha,
mas quien con muchachos se echa
ya veis que tal se levanta.

85 Y pues sois un cieguecillo
haceros mejor sería
del aljaba sinfonía
y el arco para el perrillo¹⁰⁵.

90 Deja galas e invenciones,
coplas y de aquesto tal
emplea todo el caudal
en aprender oraciones.

Y en verano y en invierno
hallaréis la senda rasa
95 para entrar en cada casa
como entran el sol y el cuerno.

7. tenéis] *G99*; traéis *G82*

16. madre?] *G99*; madre *G82*

20. laurel?] *G99*; laurel *G82*

24. Troco?] *G99*; Troco *G82*

28. Dios?] *G99*; Dios *G82*

¹⁰⁵ Silvestre, ante la ineficacia de Cupido, propone en un tono jocosos e irónico, un nuevo uso tanto para la aljaba que aconseja usarla como instrumento, en este caso musical, como para el arco, al que considera útil como mordedor para los perros.

[X]

Glosa S[i]l[vestre] a “*Los ojos con que os miré*”¹⁰⁶

MP_I, Ms. II- 531, n° 685, f. 141

Después que vuestra figura
en mi alma Amor pintó,
tan contenta la dejó
y tan rica de ventura
5 que la desconozco yo.

De tanto bien y consuelo
solo el veros causa fue,
y por eso estimaré
más que lo que ciñe el cielo
10 los ojos con que os miré.

Confieso ~~berles~~ ~~uanto~~
tesoro conmigo queda;
pienso cómo pagar pueda
y no es posible ser tanto
15 sino en la misma moneda.

Y así el corazón constante
—donde Amor os fue a estampar
porque os pudiese mirar—
siquiera por un instante
20 quisiera luego sacar.

Que aunque por esto quedara
acabado del dolor,
me fuera suerte mejor
porque vengada os dejara
25 de locura y del amor.

Deste ~~con~~ ~~ps~~amientos
que vuelan de mar a mar;
bien es que puedan pagar
los locos atrevimientos
30 que me hicieron desear.

¹⁰⁶ Para la información relativa a este códice y la reseña de la composición véase nota a Canción VIII.

Ya estoy harto arrepentido
 de tan loca fantasía;
 mas mirad, señora mía,
 que estaba el seso perdido
 35 y loca la fantasía.
 Mi voluntad ya es tan buena
 y tan segura mi fe
 que de vos esperaré
 solo por fin de mi pena
 40 lo que nunca alcanzaré.

[XI]

Glosa¹⁰⁷ a “Hace amar y no es Amor”

PN₂, Ms. Esp. 372, f. 298v

Hace amar y no es Amor

El traidor

Hace amar y no es amor

Glosa

De sí mesmo Amor no es;
 su ser de nosotros viene
 y es un ser que a todos tiene
 sometidos a los pies;
 5 es causado mas después
 es causador.
Hace amar y no es Amor.

¹⁰⁷ Aunque sin atribución en el manuscrito, sí se le atribuye en el *Diccionario filológico* (Blecua y Días del Castillo, 2011, p. 886). Cfr. la tesis del profesor Alberto Blecua para el estudio detallado de la presencia del poeta en el código, que relaciona con *MN₄*: “Los treinta y ocho poemas iniciales del Cancionero de la BNP [aquí *PN₂*, Esp 372] constituyen posiblemente una breve colección de obras de Silvestre, derivada quizá de alguna antología similar al *Cancionero de Cosas de Amor* [aquí *MN₄*, 3806]” (Blecua, 1973, p. 203). También describe el código Morel-Fatio (1892, n. 601).

Es el Amor a lo cierto
el animal que se escribe
10 que mata a quien lo concibe
quien lo engendra queda muerto;
es padre del desconcierto
y de ~~dol~~
Hace amar y no es Amor.

15 Es Amor un accidente
de la flaqueza del hombre
y aunque tiene Amor por nombre
desamor es ciertamente;
hace amar, porque la fuerza
20 del ~~dol~~
Hace amar y no es Amor.

Como Amor nace del ver
sin vista no prende el fuego
y Amor como nació ciego
25 con nada tiene que ver.
Hace hacer y deshacer
el ~~sfa~~avor;
Hace amar y no es Amor.

[XII]

Glosa a “En amor no hay cosa cierta”¹⁰⁸

MN₄, ms. 3806, f. 62v

*En amor no hay cosa cierta
firmeza ni confianza
no hay en él viva esperanza
ni fe que no sea muerta.*

Es la condición de amor
no guardar orden en cosa;
la pasión suya es forzosa,
muy mudable su dolor,
5 su afición ciega y dudosa.

La azón arjás oncierta,
su verdad es muy incierta,
mudable u esupuesto;
así pues que según esto
10 *en amor no hay cosa cierta.*

Sus osas non s dables,
ya son malas ya son buenas;
por gloria tiene sus penas,
sus males por incurables,
15 sus pasiones por ajenas.

No alse enter ermplanza,
sufrimiento lantz,
no hay en amor ser perfecto,
razón ni seso discreto,
20 *firmeza ni confianza.*

¹⁰⁸ Blecua recogió la composición en su tesis doctoral (1973, p. 1450) y posteriormente la reseñó también en el *Diccionario Filológico* (Blecua y Díaz del Castillo, 2011, p. 880). Existe descripción del código en el *Inventario General de Manuscritos* (X, p. 184).

Tiene ~~no~~ ~~ps~~amientos,
diferentes ~~ni~~ ~~om~~is,
vanas ~~magin~~aciones,
contento ~~so~~ ~~de~~ntos,
25 mil livianas confusiones.

Su ~~or~~menta sea l ~~bon~~za,
en su peso no hay balanza,
su medida es desconcierto,
sus sentidos son de muerto,
30 *no hay en él viva esperanza.*

Es ~~us~~ ~~io~~fo ramar ~~elas~~
de ~~nga~~ñosas ~~pari~~encias
y ~~ingid~~as ~~noc~~encias
con doscientas mil cautelas,
35 embustes, quejas, ~~pend~~encias.

Contino ~~ie~~ ~~ne~~ ~~us~~ ~~pta~~
para la mentira abierta;
la verdad tiene cautiva,
ley no tiene que sea viva
40 *ni fe que no sea muerta.*

[XIII]

Glosa a la letra *Nadie fie en alegría*¹⁰⁹

MP_I, Ms. II- 531, n° 521, f. 106¹¹⁰

Jamás de flor de esperanza
el fruto nació tan cierto
que del Amor la mudanza,
de Fortuna el desconcierto
5 no diesen desconfianza.
Porque los dos a porfía
suelen con ciego nublado
turbar el más claro día,
para que un dulce estado
10 *nadie fie en alegría.*

Y así en los bienes que Amor
promete más ciertamente
es el consejo mejor
templar la esperanza ardiente
15 con el celo del temor;
que si acaso hay confianza
donde toda es tan incierta,
la más firme que se alcanza
es en amores mudanza
20 *porque ninguna hay tan cierta.*

Arma lazos tan extraños
con promesas de favor
que al que enreda en sus engaños

¹⁰⁹ Silvestre glosa aquí la primera estrofa de un texto de Diego Hurtado de Mendoza: “Nadie fie en alegría / porque ninguna hay tan cierta / a quien no cierre algún día / fortuna o amor la puerta”.

¹¹⁰ Según reza en el manuscrito la composición está compuesta “Por Silvestro” en referencia a nuestro poeta. Para más referencias acerca del código remito a las notas de la Canción VIII.

muestra ser caro el favor
25 comprado por tantos daños;
y después que a puerta abierta
recoge liberalmente,
en viendo la presa cierta
no hay nadie tan diligente
30 *a quien no cierre la puerta.*

Estas son de Amor las mañas,
de Fortuna el fundamento:
edificar sin cimiento,
más frágil que la telaraña
35 que se rompe con el viento;
y aquel que más le ha costado
el precio de una alegría,
cuando más de ella confía
halla que se la ha tornado
40 *Fortuna o Amor nundía.*

[XIV]

Romance de la desastrada muerte de los enamorados Píramo y Tisbe la cual historia es a todos muy notoria y sabida¹¹¹

*MN*₄, Ms. 3806, sin numerar, ff. 154v.-158v

De la cueva sale Tisbe
a donde se había entrado
de miedo de la leona
que a la fuente había llegado,
5 cuando cerca de ella estaba
aguardando allí a su amado
que era aquel famoso Píramo
amador muy afamado.
Es peso de policía
10 de los amantes dechado,
tanto de Tisbe querido
cuanto de ella él enamorado,
desechando aquel temor

¹¹¹ El poema tiene su único testimonio en el Ms. 3806 de la BNE y recoge, bajo el título de “Romance”, la misma historia que encontraremos en la fábula de Píramo y Tisbe del libro segundo, aunque más desarrollada y con la aclaración que transcribimos en el título. La composición, no incluida en las *Obras*, pasó inadvertida a Marín Ocete y fue recuperada por Alberto Blecuá en su tesis doctoral (1973, p. 1447), todavía inédita.

La composición se reseña en el *Diccionario Filológico* (Blecuá y Díaz del Castillo, 2011, p. 880) y el código aparece descrito en el *Inventario General de Manuscritos* (X, p. 184).

Tanto en este romance como, de modo más extenso en la fábula, Silvestre amplifica el relato que ofrece Ovidio en las *Metamorfosis* (IV, 54). Su versificación en romance nos hace situarla con las composiciones profanas —y en metro corto— del libro primero aunque a su final, pues sirve de preámbulo perfecto al libro segundo, que contiene dos de las fábulas mitológicas, composiciones en octosílabo mucho más extensas y entre las que podemos establecer numerosos paralelismos referentes a su estructura y estilo. No mentía Pedro de Cáceres cuando afirmaba que Silvestre se consideraba a él mismo glosador, pues de toda la obra del poeta, solamente tres composiciones son romances, de temática religiosa e incluidos en las ediciones impresas de las *Obras*. Este, sin embargo, es el único romance de temática profana que conservamos del poeta, que consideramos encaja, por métrica, entre los poemas del libro primero y, por temática, con los mitológicos del segundo, respondiendo al carácter profano de los dos volúmenes.

del animal ya tomado,
15 que el amor con su gran fuerza
de ella ya lo había echado.
Enojada de sí misma
por se haber de allí apartado,
pensando si acaso vino
20 Píramo al puesto aplazado
y que por allí no hallarla
se hubiese al pueblo tornado,
de si mesma está quejosa
por haber así faltado.
25 Vergüenza grande recibe
de que miedo haya bastado
a quien no bastó temor
del peligro aparejado
a darle la muerte el padre
30 que de ella estaba enojado.
Y por su sospecha tanto
de Píramo la ha guardado
y de una bestia se huyese
tanto así atemorizado
35 que así como el mismo Amor
le hubiese de sí sacado
temor ninguno ya tiene
más que aquel de su cuidado
de que Píramo viniese
40 y no la hubiese hallado.
Maldice a su desventura,
a su suerte y triste hado
como si en aquello solo
le hubiese contraria estado
45 no sabiendo por entonces
a cuánto más se ha alargado
la potencia de Fortuna
que lo tiene amenazado
con aquel mortal dolor

50 que le tiene aparejado.
 La Parca tiene el cuchillo
 en las manos y agitado
 en los filos de la espada,
 que el corazón ha pasado
 55 a Píramo su querido
 en quien ya había ejecutado
 su furia, la desventura
 de este caso desastrado.
 Estando pues Tisbe así,
 60 ya que el alba había llegado,
 un gemido doloroso
 cerca de sí ha sonado;
 puso el oído y los ojos
 hacia do se había dado
 65 pero nada pudo ver
 por no haber bien aclarado.
 Y las matas le estorbaban
 no poder ver bien el prado
 y estando así atentamente
 70 otra voz ha resonado
 que “Tisbe” estaba diciendo
 con hervor apresurado.
 Ella que nombrar se oyó
 un temblor grande le ha dado
 75 y el corazón se le puso
 en los pechos apretando;
 corriendo fue a ver lo que era
 y quién la había nombrado
 y así yendo apresurada
 80 pocos pasos había dado
 que no vio en el suelo un cuerpo
 que en él se había revolcado
 las hierbas tintas en sangre
 y el cuerpo ya desangrado.
 85 No le pudo ver el rostro

que al suelo estaba pegado:
 ni por el traje y vestido
 por venir disimulando
 no podía conocer
 90 quién fuese aquel desdichado,
 pero vio que tenía el cuerpo
 con una espada pasado.
 Mírole entonces triste
 con dolor y más cuidado;
 95 Píramo conoció que era,
 su leal enamorado,
 quien fuese aquel desdichado.
 El dolor desatinado
 que a la cuitada doncella
 100 el corazón le ha rasgado
 ni que corazón humano
 en aqueste triste hado
 no le ayuda con los ojos
 en caso tan desastrado.
 105 Conocido ya pues de ella
 y de ello certificando
 con dolor más que mortal
 se cayó allí de su estado
 y en aquel punto una espada
 110 las dos vidas ha quitado:
 a Píramo con sus filos
 a Tisbe con lo mirado.
 Tisbe “Píramo” diciendo
 se volvió un poco de lado,
 115 que con las vascas mortales
 el cuerpo trae arrastrando.
 Esforzóse Tisbe un poco
 y al rostro se le ha llegado
 ¡Píramo mío! —le dice—,
 120 ¡amor mío, malogrado,
 mírame!, ¡abre esos ojos,

Tisbe soy, por mi pecado!
 Aguarda, Píramo, un poco
 irás de mí acompañado.
 125 Los ojos un poco abiertos
 Píramo a Tisbe ha mirado;
 comenzó a nombrar su nombre
 pero no lo hubo acabado
 ni las dos letras postreras
 130 pudo haber bien pronunciado
 porque luego, en aquel punto
 el alma se le ha arrancado.
 Tisbe rasga sus vestidos,
 pedazos hace el tocado
 135 y de sus rubios cabellos
 muy pocos se ha dejado.
 Cubierto de ellos estaba
 aquel cuerpo ya finado,
 a él se llegó en el suelo
 140 así como estaba echado.
 Gritos da, muy doloridos,
 teniendo el cuerpo abrazado;
 quejábase de los dioses,
 a su padre no ha olvidado,
 145 habla con él, así, como
 presente allí hubiese estado.
 ¡Padre mío, crüel! —dice—
 lo que tú me has excusado
 de que Píramo no fuese
 150 conmigo junto y casado
 ya no podrás estorbarlo.
 Ni podrá ser estorbado
 de que su cuerpo y el mío
 en uno se hayan juntado;
 155 en un día punto y hora
 ambos se habrán sepultado
 par de aquesta triste fuente

del moral que es su llamado.
Y el moral que hasta aquí fue
160 muy alegre y colorado
de nuestra sangre teñido
y de ella también regado
de hoy mas será su fruto
de negro triste tornado.
165 Estas palabras diciendo
del suelo se ha levantado
y con Píramo hablando
palabras en sumo grado
tristes y muy dolorosas
170 de corazón lastimado.
La punta de aquel espada
al corazón la ha apuntado,
dejose caer sobre ella
y la vida se ha quitado.
175 Y así ambos cuerpos juntos
con un espada han quedado
muerto el uno por el otro
sin causa que haya bastado,
y así al fin juntó la muerte
180 lo que en vida fue excusado.

Libro segundo

[XV]

Fábula de Apolo y Dafne, De Silvestre¹¹²

Obras, 1582, f. 117

Obras, 1599, f. 120

*MP*₃, Ms. II-617, n° 473, f. 318v

Ms. 3778

*PN*₁, Ms. Esp. 307, f. 67v

PMBM, Ms. B90 -V1 - 08, n° 106, f. 143

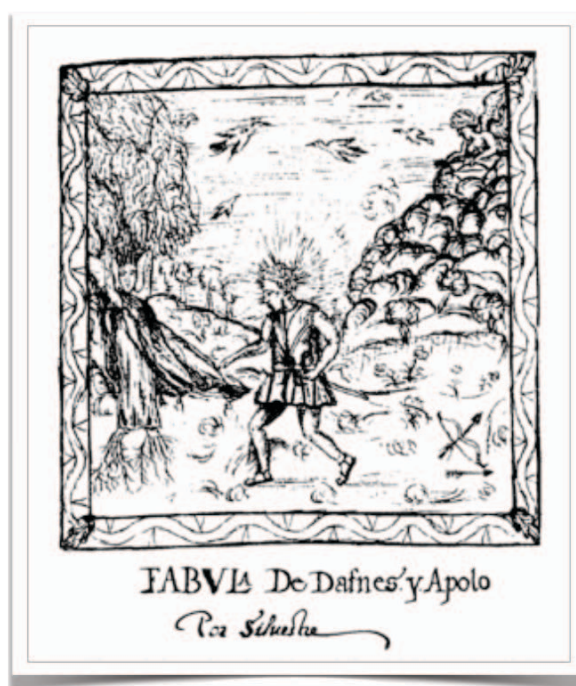


Imagen 7. Detalle ilustración que presenta la fábula en el ms. B90-V1-08 de la © Biblioteca Bartolomé March.

¹¹² El texto gozó de relativa popularidad a juzgar por los testimonios que han llegado hasta nuestros días. Existen además ediciones modernas del ms. II-617, llamado *Cancionero de cosas de amor* (Labrador, Ángel Zorita y DiFranco, 1986) así como también del código mallorquín (Labrador y DiFranco, 2011). El testimonio de la Biblioteca Bartolomé March había sido reseñado por Blecua y Díaz del Castillo en el *Diccionario Filológico* (2011, p. 885) sin embargo, la versión del código no había sido cotejada todavía con el resto de las fuentes. Por otro lado, existe descripción de *PN*₂ en Morel-Fatio (1892, n. 601) y se recoge el manuscrito 3778 de la Biblioteca Nacional, aunque este es copia de una edición de las *Obras* y así se describe en el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII* (II, p. 723).

De Febo, el pecho atrevido,
de Dafne, la perdición,
la venganza de Cupido:
uno y otro corazón
5 disformemente herido.

El ~~dur~~ barrecimiento
de Dafnes, en el correr,
y de Apolo el seguimiento
se representan a ser
10 de esta historia el argumento.

Invocación:

Tú, ninfa, en quien yo contemplo,
recibe aquesta labor
que se dedica a tu templo
de mi firmeza y amor
15 y de tu crueldad ejemplo.

Socórreme, que ~~lo~~
con aquesta breve suma,
que si tu me ayudas, creo
que podrá volar la pluma
20 por donde vuela el deseo.

Cuando Febo hubo herido
y muerto a Pitón¹¹³ serpiente,
gran vencedor había sido
si venciera juntamente
25 la gloria de haber vencido.

Quedó con tanta jactancia,
tomó tanta vanagloria,

¹¹³ Según la mitología griega, Pitón vivía en una gruta cerca de Delfos, sobre el monte Parnaso y allí custodiaba el oráculo. El dios Apolo mató a Pitón, exigió el oráculo y desde entonces fue conocido, también, como *Apolo Pitio*. El dios estableció los Juegos Píticos para celebrar su victoria y, por alardear tanto de ella, provocó la ira de Cupido que supo, y muy bien, cómo llevar a cabo su venganza (Grimal, 1981, p. 36).

que deshizo la ganancia,
desbarató la victoria
30 con soberbia y arrogancia.

Oyendo sus maravillas
quedó tan ufano de ellas,
que quiso tener cosquillas
con el que sabe hacerlas,
35 pero no sabe sufrirlas.

Porque vio a Cupido armado
con su aparato y aliño,
arco y saetas al lado,
quiso burlarse del niño
40 y fue del niño burlado.

Díjole a Cupido: “Dios,
sobre vuestras fantasías
hemos de rifar los dos:
aquesas insignias mías,
45 ¿para qué las traéis vos?

No son armas de Cupido,
de Apolo son esas prendas
con que a Pitón he vencido,
y de todas mis contiendas
50 con honra y gloria he salido.

Yo solo soy buen arquero,
que el vuestro es arco postizo,
pues para tirar certero
no se cuál diablo hizo
55 al ciego buen balletero.

Vos sois hecho de imposibles,
el poder extraordinario,
los efectos increíbles,
el arco es imaginario,
60 las saetas invisibles.

Vuestro arte es policías¹¹⁴,
y títulos y blasones,
ademanes, damerías
motes, galas, invenciones,
65 melindres y niñerías.

Yo nací para flechar:
puesto en otra profesión,
aljabá y arco tirar
son pertrechos sin razón
70 y fuera de su lugar.

Entendé en vuestras locuras
y allá en vuestro vano ardor,
no os metáis en cosas duras,
que las armas del amor
75 son regalos y blanduras”.

Como atónito y dudoso
dijo Cupido: “¿Qué es eso?
O tú te haces donoso,
o presumes de travieso
80 o pienso que estás furioso.

Pero de tus dichos vanos
yo haré que no te alabes,
ni de tus tiros livianos;
bien parece que no sabes
85 a lo que saben mis manos.

El arco que no ha herido
sino a brutos animales,
lo tienes tú preferido
al que hiere a racionales
90 y a los dioses ha vencido¹¹⁵.

¹¹⁴ *Policía*: (*Autoridades*) Cortesía, buena crianza y urbanidad, en el trato y costumbres.

¹¹⁵ El tópico de que el amor todo lo puede lo encontramos ya en el verso de Virgilio *Omnia vincit Amor; et nos cedamus Amori* (*Églogas*, X, 69) en el que se trata del amor personificado, tirano de los hombres y de los dioses.

Pues no me ultrajes así,
 que si tú eres ballestero
 yo la misma arte aprendí;
 si a las fieras eres fiero
 95 yo más fiero contra ti.
 Porque veas, el mozuelo
 de quien haces poco caso
 alzó las alas al cielo
 y en la cumbre del Parnaso¹¹⁶,
 100 se puso de un solo vuelo”.

Con la furia que llevaba
 no le pudo más hablar:
 tan airado y tal estaba
 que no acertaba a sacar
 105 las saetas del aljaba.
 Puso los ojos en él
 después de tener sacada,
 para más vengarse dél,
 una saeta dorada
 110 con una punta crüel.

Tentó todas las maneras
 de más fuerza en el tirar,
 corvó el arco tan de veras
 que casi vino a juntar
 115 ambas las dos empulgueras¹¹⁷.
 Puesta a l ~~ra~~¹¹⁸ derecha,
 porque el tiro no se pierda,

¹¹⁶ “Como dios de la música y la poesía era representado Apolo en el monte Parnaso donde presidía los concursos de las Musas. Sus oráculos se expresaban, por lo general, en fórmulas versificadas, y se creía que inspiraba tanto a los adivinos como a los poetas” (Grimal, 1981, p. 37).

¹¹⁷ *empulgueras*: (*Autoridades*) Extremidades de la verga de la ballesta.

¹¹⁸ *vira*: (*Autoridades*) Especie de saeta delgada, y muy aguda de punta.

120 tocó cuerda y manderecha¹¹⁹
 en la cara, y con la izquierda
 en la punta de la flecha.

 En aqueste tiro solo,
 le dijo con rostro fiero:
 “Quiero que veas, Apolo,
 si hay otro tan ballestero
125 dende el uno al otro polo”.

 Sintió Febo la pasión
 de aquella furia infinita
 y en el pasar del arpón
 le dejó a Dafnes escrita
130 en medio del corazón.

 Pasole por la memoria,
 lavantole el pensamiento,
 y para mayor victoria
 le trajo en poco momento
135 de sus gracias larga historia.

 Comenzó la hierba a obrar
 y el triste amante a sentir
 que con amor no hay lugar
 de saberlo resistir,
140 ni poderlo remediar.

 Tiene en una flecha Amor
 todo lo dulce y lo bueno
 del regalo y del favor
 y en otra todo el veneno
145 del desdén y desamor.

¹¹⁹ Buena manderecha: (Autoridades) Frase vulgar con que se significa la fortuna y felicidad en cualquier causa, o negocio que se emprende, aludiendo al vano agüero, con que algunos creen que tiene feliz suceso lo que se empieza con la mano derecha.

De oro es, la con que instruye
en amor grandes primores,
y de plomo la que influye
desgracias y disfavores
150 y el ser humano destruye.

La primera ~~en~~herboló¹²⁰
contra Febo y se la tira
y en tanto más lo llagó
cuanto fue mayor la ira
155 por la ocasión que le dio.

De la segunda el doncel,
contra Dafnes la doncella,
hizo tiro muy crüel,
no tanto por darle a ella
160 cuanto por vengarse dél.

Amor en el uno ardiendo
y en el otro resfriando,
igualmente iba creciendo,
él a ella más amando
165 y ella a él aborreciendo.

Veis aquí todo el furor
y de Apolo el brazo fuerte;
veislo aquí hecho amador
no por caso, no por suerte,
170 mas porque enojó al Amor.

Era de tanta excelencia
Dafnes que natura y arte
en ella, de competencia,
pusieron de cada parte
175 lo último de potencia.

¹²⁰ *Enherbolar*: (Autoridades) Envenenar, inficionar con hierbas ponzoñosas alguna cosa.

Por lo divino pasea,
que en naturaleza humana
no hay lindeza que se crea
mayor que la de Dīana,
180 y es en su respeto fea.

No porque cura de sí,
que el descuido y mal peinado
parece también allí
que hace ser reprobado
185 todo lo que no está así.

Sobrehumana ~~om~~postura
es lo que allí se dispone
en su divina figura,
porque añade, quita y pone
190 leyes a la hermosura.

En su figura tan bella
el lirio, el clavel, la rosa,
se desparcieron por ella:
lo mejor de cada cosa
195 es lo menos que hay en ella.

A ~~dar~~ ~~pe~~petuamente
fuera el sol con sus cabellos
en el mundo impertinente,
por ser más hermosos ellos
200 que él cuando sale de oriente.

Y con tantas hermosuras
no se cura de ornamento,
ni trata de composturas;
el cabello suelto al viento
205 se va por las espesuras.

En su lindeza no para,
al deleite es desdeñosa,
al amor huye la cara,

no se precia de hermosa,
210 cosa en mujeres muy rara.
El lugar menos hollado
buscaba para matar,
con hierba, al ciervo emboscado,
lo que pudiera llagar
215 muchos libres en poblado.
De cazadora tan bella,
¡quién no tuviera por suerte
dejarse perder por ella,
o de entregarse a la muerte
220 siendo por las manos de ella!

Era la ninfa hermosa
de mil gentes demandada
por señora y por esposa;
y ella de ser desposada
225 muy esquiva y desdeñosa.
Diferentes ~~cu~~nciones
tenía la cazadora
de ciertas supersticiones
que usan las damas ahora¹²¹
230 hechas por sus intenciones.

Dábale muy poco afán,
ningún cuidado tenía
del aire ni el ademán,
del primer hombre que veía

¹²¹ La referencia al presente tiene la voluntad de satirizar y provocar la risa del lector. Además, Silvestre, con este recurso intenta separar el mundo de la fábula del mundo real que le rodea.

235 la mañana de San Juan¹²².
Ni rezaba al alborada,
entre velar y dormir,
al alma desamparada
que le viniese a decir
240 con quien ha de ser casada.

No solo de la presencia
se aparta de cualquier hombre,
sino que tiembla en ausencia
y huye de solo el nombre
245 peor que de pestilencia.

El esposo o el amado
que alegra cualquier doncella,
el tener enamorado,
es tan desechado de ella
250 como de ellas deseado.

La ~~señosa~~ ~~phada~~ ~~señosa~~ ~~phada~~
la pudo así inficionar:
que la puso tan helada
que no le bastó no amar,
255 mas no quiere ser amada.

Peneo¹²³, el padre, quisiera
juntarla a un esposo tal
cual a los dos conviniera
y le reprende mal
260 que ella casarse no quiera.

¹²² La mañana de San Juan es, a lo largo de los siglos, una fórmula romancística recurrente, un octosílabo modelo. Cientos de romances atestiguan la popularidad de la fiesta y arrojan cierta luz sobre las celebraciones que tenían lugar en la alborada del 24 de junio en las que aparecen como indispensables el amor, el combate como alarde, y la magia.

¹²³ Dafne figura en, el relato ovidiano (*Met.*, I, 453), como hija del río Peneo que se encuentra en Tesalia junto al valle del mismo nombre.

Su dureza, su porfía
desalabola, increpola:
“Tu lindeza y gallardía,
—le dijo—, no es para sola;
265 quiero darte compañía.

Deja a la levatigueza
de Dñana, tras quien vas;
usa de domesticqueza,
pues ves que es estado más
270 conforme a naturaleza.

No seas tan desabrida
que aborrezcas el casar;
de cien mil eres pedida,
que a mí me podrán honrar
275 y a ti darte alegre vida.

Inclina tu condición
a no despreciar así
la sabrosa sujeción
y a darme nietos a mí
280 de dulce generación”.

Mas no pudo convencerla
con su razón amorosa
por no ser melindre el de ella
de las que niegan la cosa
285 y están muriendo por ella.

Antes de su propia gana
escogió virginidad
por cosa más soberana
y ofreció su voluntad
290 al servicio de Dñana.

Sola su deidad implora
y se da por sacrificio
desde aquella misma hora,

para seguir su ejercicio
295 por los montes cazadora.
Cualquier razón le es molesta
que es fuera de aqueste intento,
porque está ya en él tan puesta
que si no es el cumplimiento
300 no le cuadra otra respuesta.

De Febo ya la herida
tan crudamente le ofende,
que es como llama encendida
de pólvora que se enciende
305 cuando no halla salida.

Diole amor, porque en sus penas
ningún mal le fuese ajeno,
que tuviese por las venas
su ponzoña y su veneno
310 derramado a manos llenas.

En sus deseos no sabe
el triste amador perdido
donde comience o acabe,
como el de rabia mordido
315 que en lugar ninguno cabe.

Su designio, su deseo
ya es dulzura, ya es tormento,
ya es el autor, ya es el reo,
ya es un solo pensamiento
320 que lo trae en devaneo.

Ya gime, ya llora y calla,
contemplando la que tiene
en el alma por medalla:
ir tras ella le conviene
325 o morir si no la halla.

Y es huir de la doncella,
buscarla según la quiere
sino es huyendo de verla¹²⁴
que por donde él no estuviere
330 es lo más cierto estar ella.

No sabe Apolo, ni siente,
que el amador desamado
menos mal es ser ausente
porque está más olvidado
335 mientras más está presente.

Amor que así lo quería
le dio manera y razón:
que cierto la hallaría
si lleva fe y afición
340 y hermosura por guía.

Abrasado en aquel fuego,
donde su querer lo inflama,
en el mal busca sosiego
y refrigerio en la llama
345 que le enciende el amor ciego.

Lleva por guía y estrella,
y en el alma por medalla,
aquella imagen tan bella
de Dafnes, para hallarla
350 con la misma lumbre de ella.

Beldad y gracia infinita
en un corazón fiel,
es labor que no se quita:
como en hoja de laurel

¹²⁴ Aceptamos, en este pasaje, la lectura que ofrecen *PMBM* y *PN₁*. Ambos testimonios coinciden y se alejan de las versiones recogidas tanto en los impresos como en *MP₃* donde la que no encajan ni a efectos métricos ni de significado.

355 que está contra el rayo escrita.
Tiene el alma estampada
su figura de aquel arte
que está en el ciprés cerrada,
y más cierta en cada parte
360 que luz de espejo quebrada.

De esta suerte el amador
a su Dafnes busca y sigue;
y para su valedor,
siendo Amor quien le persigue,
365 se ayuda del mismo Amor.

Quien no podrá ser testigo,
que tal debe ser la ofensa
del que busca a su enemigo
y lleva para defensa
370 a su contrario consigo.

El amante congojoso
un solo consuelo alcanza
y es que piensa ser su esposo,
fundado en vana esperanza
375 de su oráculo engañoso.

A su ninfa deseada
por todas partes buscando,
en una selva apartada
la vido estar monteando
380 y de su amor remontada.

Vido Febo a la doncella
y fuérale menor falla
ser, sin ojos, para vella,
que tenerlos y miralla
385 cual la vio y se vio por ella.

Abrió los ojos y vio
(si ver tanto mal es ver)

a quien como la miró
lo comenzó a aborrecer
390 por los pasos que él la amó.

Miraba la cazadora
con cuán hermoso semblante
hiere, mata y enamora
y de cuanto ve delante
395 es ufana vencedora.

Su ~~stido~~ ~~o~~serano
puesto con tanto primor:
que allí nunca llegó mano
o parece que el amor
400 se lo puso, mano a mano.

Mirábala y no creía
que tanto bien viese un hombre:
de sentimiento salía,
de alboroto sin nombre,
405 que de mirarla tenía.

Contemplando us ~~ip~~rores
de mirar no hay quien le harte;
desfilando en sus ardores
todo junto, y cada parte,
410 estaba brotando amores.

Parte a parte la miraba,
y como el arco le vido
las saetas y la aljaba
el suyo y el de Cupido
415 con aquel menospreciaba.

Y dijo Cupido: “Dios,
si me pudiste vencer
en el campo de los dos,
veis aquí mayor poder
420 para venceros a vos”.

Mirándole los cabellos
la vista se le perdía
del mucho resplandor de ellos,
y el alma se le salía
425 a refocilarse¹²⁵ en ellos.

De sus lindos ojos mira
la lindeza y la crueldad
y entre sí llora y suspira,
por vellos tan sin piedad
430 cuanto cargados de ira.

El ~~lav~~el ~~nt~~reverdeado
todo el rostro parecía
y el cuello cristal labrado,
cuya blancura excedía
435 a la nieve del collado.

Su lindo pecho tal era
que tributario quedara
quien tributo no le diera,
y el alma que lo pagara
440 fuera libre en ser pechera¹²⁶.

Los hermosos brazos vido,
que, aunque juzgó ser de aquéllos,
hecho el arco de Cupido,
quisiera Febo con ellos
445 andar a brazo partido.

Y embebecido en aquello
dice, con tristeza y lloro,
sin esperanza de habello:
“¿qué más lindos lazos de oro
450 pudieran ligar mi cuello?”

¹²⁵ Según *RAE* Dicho propiamente de algo que calienta y da vigor.

¹²⁶ *Pechera: (Autoridades)*: El pedazo de lienzo o paño, que se pone en el pecho para cubrirlo.

Eran sus manos tan bellas
que el mismo primor venía
a tomar lección en ellas;
y estaba de quien las vía
455 la vida y la muerte en vellas.

Febo deseaba en vano
poder llegar y besallas
cien mil veces cada mano
a lo menos, de mirallas
460 siquiera darse una mano.

Poco a poco se iba ardiendo
Febo con las cosas vistas,
como centellas saliendo
que prenden en las aristas
465 y van las llamas creciendo.

Con mirar crece el amor,
y aplácase con mirar
la furia de su dolor,
como se suele aplacar
470 un ardor con otro ardor.

De las más partes que había
como no se podían ver,
no fue testigo aquel día,
aunque él lo quisiera ser
475 mejor que de las que vía.

Todos sus miembros miraba
hermosos sobremanera,
cada uno le espantaba
y por las cosas de fuera
480 las más ocultas juzgaba.

Pudo Dafne ser mirada
de Apolo así parte a parte,
por estar muy confiada,

que no fue en aquella parte
485 pisada humana estampada.

Por saber ni por atino,
nunca allí pudieran verla,
sino que el mismo destino,
el que la encaminó a ella,
490 le mostró a él el camino.

Lo que es del secreto centro¹²⁷
no se puede prevenir
que vaya fuera que dentro
quien más huyere, es salir
495 a recibirle al encuentro.

En esta oculta batalla¹²⁸,
en esta extraña conquista,
tan descuidada se halla
Dafne, de poder ser vista
500 como él alegre en mirarla.

Como de gran pensamiento
o de algún cuidado suelta,
como tocada del viento,
volvió, lo vio y dio la vuelta,
505 todo junto en un momento.

Hallose sobresaltada,
y en el punto que lo fue,
la doncella alborotada
no vuelve tan presto el pie
510 de la víbora¹²⁹ picada.

¹²⁷ Vuelve a producirse un desencuentro entre la versión de las *Obras* y los manuscritos *MP₃ PMBM* que ofrecen una lectura más ajustada al sentido de los versos.

¹²⁸ El poeta entiende el amor como una lucha constante del ser humano y se alinea con otros autores renacentistas que se postularon y defendieron el tópico "Militat omnis amans" formulado ya en Ovidio (*Amores*, I, 9, 1).

¹²⁹ Remite al tópico virgiliano *latet anguis in herba* (*Bucólicas*, III, 93) sobre el peligro oculto en la hierba.

Como vio a Febo delante
puso los pies en huída,
voló en aquel mismo instante
como la cierva herida¹³⁰,
515 como saeta volante.

De su honestidad me espanta
que a Febo en su seguimiento,
con el aire que levanta,
la pierna descubre el viento
520 y ella le muestra la planta.

“¡Oh viento!, —Apolo exclamó—,
pues que tal puedes hacer
detenla, no caiga, no
o préstame tu poder
525 con que la detenga yo”.

El ímpetu urfoso
la ira de Amor dañosa
en el curso presuroso
hace a Dafne más hermosa
530 y a Apolo más deseoso.

Ir al viento Amor lo quiso
los cabellos esparciendo,
y la ropa con aviso,
ondeado y descubriendo,
535 pedazos de paraíso.

Sobre el lucido cristal
deshojar purpúreas rosas
no hacen el viso tal

¹³⁰ Esta situación corresponde a una alegoría religiosa, ya que el ciervo se suele identificar con la figura de Cristo o del alma en su búsqueda de una fuente liberadora. En la poesía áurea española, esta imagen podía variar en género y representar así, a la mujer enamorada y lastimada que corría procurando hallar a su amado (Lida de Malkiel, 1975, p. 74)

540 como sus carnes preciosas
al descubrir del cendal¹³¹.

Iba Apolo un poco atrás,
con ansia de amor rabiosa,
con deseo sin compás,
como a quien muestran la cosa
545 para negársela más.

“Ninfa celestial, —~~da~~—,
espérate que no quiero
perturbar yo tu alegría:
no soy más que mensajero
550 del amor que a ti me envía.

Tú no temes por huir
las malezas que al correr
pueden tus carnes herir;
y yo llego hasta temer
555 lo que no puede venir.

Ya paro, ya no te sigo,
deja el correr que te inflama;
escúchame lo que digo:
si huyes del que te ama,
560 ¿qué harás del enemigo?

Ablanda a la condición,
porque las otras mujeres
que envidian tu perfección,
por ella no digan que eres

¹³¹ *Cendal*: (Autoridades) Tela muy delgada, ligera, sutil y transparente, de seda o lino.

565 la hija de Licaón¹³².
Ya que naciste tan bella
no la quieras imitar
en ser osca como ella,
pues que no puedes dejar
570 de seguirla en ser estrella.

¿Qué es lo que de mi te espanta?
Mis voces no son bramidos
de aquella braveza tanta
en que fueron convertidos

¹³² “La leyenda de Calisto es un mito arcadio. Según ciertos autores, Calisto fue una ninfa de los bosques; según otros, una hija del rey Licaón, o quizá de Nictéo. Se había consagrado a la virginidad, y pasaba la vida en el monte, cazando, con el grupo de las compañeras de Ártemis. Zeus la vio y se enamoró, uniéndose a ella en la figura de Ártemis, pues Calisto rehuía a los hombres. Según otros, adoptó la figura de Apolo, el dios arcadio hermano de Ártemis. De la unión nació Árcade. Calisto estaba encinta cuando un día Ártemis y sus compañeras decidieron bañarse en una fuente; Calisto hubo de desnudarse, y su falta fue descubierta. Indignada, Ártemis la echó y la transformó en osa. Dícese que esta transformación debióse a los celos de Hera, o tal vez a una precaución de Zeus, que quiso disimular a su amante y sustraerla de este modo a la venganza de su esposa. Sin embargo, Hera la descubrió y persuadió a Ártemis de que le diera muerte de un flechazo. O bien la acción partió de la propia Ártemis, quien la mató por no haber guardado su virginidad. Zeus la transformó en constelación, la Osa Mayor ” (Grimal, 1981, p. 84).

575 Hipómenes y Atalanta¹³³.
No te aflijas ni te afanes,
desaltera el corazón,
que este seguimiento, Dafne,
no es la caza de Acteón
580 que lo comieron sus canes¹³⁴.

No soy tigre, no soy fiera,
ni me sustento del robo;
mira que de esa manera
es como suele del lobo
585 huir la mansa cordera.
De las que son de su bando
no huye jamás la nave,
aunque voy tras ti aleando

¹³³ Según la mitología griega, el padre de Atlanta deseaba solo hijos varones y por ello al nacer la abandonó a su suerte en el monte Partenio. Pudo sobrevivir gracias a los cuidados de una osa hasta que unos cazadores la encontraron y decidieron criarla. Una vez convertida en mujer, Atalanta decidió no casarse nunca y mantenerse virgen para consagrarse a la diosa de la cacería y los montes, Artemisa. Un oráculo le predijo que el día en que se casara sería convertida en animal así que, para evitar cualquier pretendiente, anunció que solo aquél que lograra vencerla en una carrera se convertiría en su esposo; de lo contrario, ella mataría a su oponente. Así fue hasta que apareció el hombre que logró derrotarla. Hipómenes, consiguió obtener la mano de Atalanta gracias al ingenio: llevaba con él unas manzanas de oro que le había regalado Afrodita. Cada vez que la joven iba a darle alcance, dejaba caer una de las manzanas, que Atalanta se detenía a recoger. Mientras ella se distraía con cada manzana que caía, el joven logró llegar antes a la meta. La pareja vivió feliz durante un tiempo compartiendo cacerías. En una ocasión, los esposos entraron en uno de los santuarios de Cibeles y gozaron allí de su amor. Cibeles montó en cólera ante el sacrilegio y los transformó en dos leones. Era creencia entre los antiguos griegos que los leones no se cruzaban entre sí, de manera que al convertirlos en estos animales Cibeles les arrebató su condición de humanos y los condenó a una vida separada. Una vez metamorfoseados, los unió a su propio carro para que tiraran de él (Grimal, 1981, p. 57).

¹³⁴ Refiere al mito de Acteón que encontró casualmente a Diana, consagrada a la castidad, bañándose desnuda en los bosques y se detuvo a mirarla, fascinado por su belleza. Como castigo, Diana lo transformó en un ciervo por la profanación de ver su desnudez y sus virginales misterios, y envió a los cincuenta sabuesos de Acteón a que lo mataran. Precisamente Apolo se encuentra en la misma situación observando a Dafne (Grimal, 1981, p. 6). El mito ha quedado también recogido en la versión de la fábula compuesta por Diego Hurtado de Mendoza.

no temas, que no soy ave,
590 que hace presa volando.

Pierde el temor que has cobrado
y no tengas pensamiento,
que yo robo en despoblado,
antes voy en seguimiento
595 de la que a mí me ha robado.

Robado me ha tu beldad
la libertad que tenía
y por esto en la verdad
con mis servicios quería
600 robarte la voluntad.

Escucha: diré quien soy;
para un poco, si quisieres,
no te canses tanto, no,
ninfa, espera si no quieres
605 que me desespere yo.

Si mi lengua me sublima
es porque el alma no crea
que el dolor que me lastima,
por no saber quien yo sea,
610 lo tengas en poca estima.

No soy pobre, ni mendigo,
ni pienses que por ser alta,
ni por ser rica, te sigo;
nada de aquesto me falta,
615 fáltame gracia contigo.
No soy ningún labrador
ni soy de humilde linaje,
ni vaquero, ni pastor,
ni conozco vasallaje
620 si no es a ti y al amor.

Mi descendencia es del cielo,
 de los dioses mi nación,
 lo que ha de venir revelo:
 Delfos, Clario, Citerón¹³⁵
 625 son mi tenencia en el suelo.
 Por dios me hago adorar
 y a mi templo consagrado
 me vienen a consultar,
 mas, de ti menospreciado,
 630 ¿de qué me puedo preciar?

Del arte de cazador¹³⁶
 yo tuve el cetro y la llave,
 hasta que me hirió el amor;
 de la música süave
 635 soy el primer inventor¹³⁷.
 Mil corazones vencí
 con el armonía de ella.
 Y para ablandarte a ti

¹³⁵ Encontramos en Ovidio, vv. 515-516, “*Mihi Delphica tellus et Claros et Tenedos Patareaque regia servint*”. Apolo tenía santuarios oraculares en Delfos, Claros, Patara y Tenedos. Silvestre modifica este dato del relato ovidiano sustituyendo Tenedos y Patara por Citera. En el relato ovidiano se trata de la enumeración de islas griegas con templos al culto de Apolo pero la ciudad que incorpora Silvestre dedica su templo a la diosa a Afrodita.

¹³⁶ Apolo, hijo de Zeus y Leto, era considerado dios de la profecía, así como dios del Sol o de la luz ya que conducía el carro solar, además Apolo era un gran cazador, al igual que su hermana gemela Artemisa que era diosa de la Luna, de la caza y defensora de las jóvenes. Algunos de los epítetos de Apolo como dios del tiro con arco son los siguientes: *Aphetoros* ‘dios del arco’, *Argurotoxos* ‘del arco de plata’, *Articenens* ‘que lleva el arco’, epíteto romano, *Hekaergos*, ‘que se deshace lejos’ referido a sus flechas y *Hekebolos* ‘que dispara lejos’.

¹³⁷ De entre los dioses del Olimpo, Apolo y Dionisos mantenían una estrecha relación con la música y además, personificaban dos posturas, dos conceptos opuestos y eternos: el orden y el caos. Mientras en el culto a Apolo —dios de la armonía, la poesía, las profecías y la medicina—, la lira era el instrumento característico; en el culto a Dionisos —dios del vino y del éxtasis— lo era el aulós.

ni siento virtud en ella
640 ni hallo valor en mí.

El trovar, yo lo inventé,
y el primer médico¹³⁸ fui
que enfermedades sané,
y remedio para mí
645 ni lo siento, ni lo sé.

Del secreto y del valor
de yerbas que dan salud
soy grande conocedor,
mas su fuerza y su virtud
650 no valen contra el amor.

Por otra parte mirado
no soy disforme ni feo:
yo doy lustre a lo criado
sino que ahora me veo
655 delante de ti eclipsado.

Si todo lo referido
no basta para moverte,
basta un corazón vencido
puesto el punto de la muerte
660 delante tus pies rendido”¹³⁹.

Ya el dolor no le dejaba
ir adelante ni atrás;

¹³⁸ El epíteto *Iatros*, en griego, y *Medicus*, en latín, hace referencia a Apolo como dios de la medicina y la curación. Los símbolos de Apolo son variados, y si destaca entre ellos el trípode, que representa su arte adivinatoria, no hay que olvidar otros, como, precisamente, el laurel, de uso médico antiguo como tónico estomacal, entre otras aplicaciones. Esta planta consagrada a Apolo guarda íntima relación con el dios y con el mito de esta fábula.

¹³⁹ Tras el tópico del retrato, ahora Silvestre inserta aquí la fórmula del canto polifémico en la que el poeta encuentra espacio para dar voz a un lamento del amante que sigue las directrices del canto del gigante. Se produce, en consecuencia, una considerable ampliación de la fábula.

con suspiros le mostraba
y con callar mucho más
665 que con lo que le hablaba.
Cual acero, cual diamante,
no se ablandará en oír
las palabras del amante
y ella apresura el huir
670 por quitársele delante.

Viendo Febo el duro caso
nunca galgo así corrió
tras la liebre, en campo raso,
ni él su carro apresuró
675 desde el Oriente al Ocaso.

Por huir, por alcanzar
cada cual va tan furioso,
que se pudiera juzgar
el aire por perezoso
680 y por tardío el volar.

Amor tras los dos corría
y a él le hace decir
más ternezas que sabía
y a ella que pueda oír
685 y no ablandar su porfía.

Al uno enseña a hablar
dulzuras con que enternezca
y a los tigres haga amar,
y al otro que se endurezca
690 con lo que se ha de ablandar.

Crudo Amor, ~~rudo~~ enemigo,
¿qué te pudo así indignar?
¿qué furia mora contigo?
695 ¿en qué se pueda fundar
culpa de tan gran castigo?

Y en ti, ninfa celestial
por donde hallo cabida
en tanto bien, tanto mal
no es tu saña endurecida
700 digna de doncella tal”¹⁴⁰.

Ya Dafne se vio perdida
del amor, del desamor
tan seguida y perseguida
que le hacía el amor
705 tener por carga la vida.

El alma se le turbaba,
salía de sentimiento,
como Febo la alcanzaba
y su resuello y aliento
710 en las orejas le daba.

Perdido el valor y brío,
la sangre cuajada en hielo,
mirando al paterno río
dio una voz, que rompió el cielo:
715 “¡Socórreme padre mío!

Si de dios tienes la suerte,
socórreme por quien eres
en aqueste paso fuerte
y cuando más no pudieres,
720 en otro ser me convierte.

Apenas alido hían
las voces de su tristura,
cuando los pies que excedían

¹⁴⁰ En la invocación que figura en los primeros versos, el poeta dedica la composición a su amada, mimetizada bajo la imagen de una “ninfa”. En esta estrofa, que encontramos justo después del lamento de Apolo, Silvestre inserta otro pasaje empleando el discurso directo e interpelando a la ninfa. La ambigüedad consiste entonces en determinar a qué ninfa se dirige, si a la mitológica, o a la granadina.

a la nieve en la blancura,
725 en raíces se torcían.

Y aquella extraña belleza
del cuerpo donde acabó
su poder naturaleza,
mudarse en tronco se vio
730 y cubrirse de corteza.

Aquellos brazos tan bellos
en ramas se convirtieron
y en las hojas los cabellos
que con el sol compitieron
735 y el triunfo sacaron de ellos.

Aquel norte, aquel lucero,
el dulce rostro, de ver
presente allí al caso fiero,
lo vido Febo esconder
740 en el tronco del madero.

Y con aquella agonía
el árbol llegó a besar
ardiendo en su frenesía,
y el madero al abrazar
745 parece que se desvía.

Tocole el pecho crüel
cuyo corazón estaba
aún temblando en el laurel,
y el de Febo no temblaba,
750 menos de llegar a él.

“¡Oh dura Dafne, —decía—,
en pago de tu desvío
y en señal de mi porfía,
árbol quiero que seas mío
755 pues mujer no fuiste mía!

Laurel has de ser llamado

y el capitán valeroso
será de ti coronado,
y cualquier nombre famoso
760 de tus hojas laureado.

Ya de los juegos Pitones,
el roble fuerte se ausente,
para que tú los coronas,
para que ciñas la frente
765 de los ilustres varones.

Dentro en los carros triunfales
tus ramos serán arreos,
serán tus hojas señales
de victoria y de trofeos
770 y de hazañas reales.

Tu apariencia, tu frescura,
será indicio verdadero
de cual fue tu hermosura,
y para esto solo quiero
775 perpetuar tu verdura”.

Con estas cosas parece
que el laurel debía holgarse
y se ufana y engrandece
y muestra con menearse
780 que lo acepta y obedece.

Esta es Dafne, la doncella
que se convirtió en laurel
por ser cruda como bella,
y no da más fruto él
785 que el que Febo sacó de ella.

De su rigor inhumano
queriendo ahora mostrarse,
como arrepentida en vano,
de todos deja tocarse
790 y deshojar con la mano.

2. perdición] *MP₃ PMBM PN₁ G99*; perfección *G82 L92*
9. se representan a ser] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; se representaron ser *MP₃*
18. que si tu me ayudas] *MP₃ PMBM G82 L92 G99*; y si tu me ayudas *PN₁*
22. a Pitón] *L92*; el Pitón *MP₃*; al Pitón *PMBM PN₁*; a Fitón *G82 G99*
41. Dios] *MP₃ PMBM PN₁ G82 G99*; nos *L92*
48. a Pitón] *MP₃ L92*; a Fitón *G82 G99*; al Pitón *PMBM PN₁*
49. y de todas] *MP₃ PN₁ G82 L92 G99*; y en las demás *PMBM*
50. honra y gloria] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; gloria y honra *MP₃*
54. no sé cual] *MP₃ PMBM G82 L92 G99*; no sé yo cual *PN₁*
57. extraordinario] *G82 L92 G99*; trasordinario *MP₃ PMBM PN₁*
67. en otra profesión] *G82 L92*; en esta posesión *PMBM*; en otra posesión *MP₃ PN₁ G99*
77. eso] *MP₃ PN₁ G82 L92 G99*; esto *PMBM*
81. de tus] *G82 L92 G99*; de esos *MP₃ PMBM PN₁*
86. ha herido] *G82 L92 G99*; ha vencido *MP₃ PMBM PN₁*
88. lo tienes tú preferido] *PN₁ G82 L92 G99*; quieres que sea preferido *MP₃*; lo quieres tú preferido *PMBM*
90. y a los dioses] *MP₃ PMBM PN₁ G82 G99*; y a más fuertes *L92* || ha vencido] *G82 L92 G99*; ha herido *MP₃ PMBM PN₁*
95. contra ti] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; anti a ti *MP₃*
100. de un solo] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; de solo un *MP₃*
108. para más vengarse de él] *G82 L92 G99*; para vengarse de aquel *MP₃ PMBM PN₁*
112. de más fuerza] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; y fuerzas *MP₃*
113. corvó] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; flechó *MP₃*
115. ambas las dos] *G82 L92 G99*; entrambas las *MP₃ PMBM PN₁*
119. en la cara y con la izquierda] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; en la cara con la izquierda *MP₃*
124. otro tal] *MP₃ PMBM G82 G99*; otro tan *L92*, otro *PN₁*
- 131-140. *om. PMBM*
140. poderlo] *PN₁ G82 L92 G99*; poderse *MP₃*; *om. PMBM*
141. Tiene una flecha amor] *MP₃ PN₁ G82 L92 G99*; De aquella flecha el poder *PMBM*
142. todo lo dulce y lo bueno] *MP₃ PN₁ G82 L92 G99*; no sé por dónde ni cómo *PMBM*
143. del regalo y del favor] *MP₃ PN₁ G82 L92 G99*; hace amor, hace querer *PMBM*
144. y en otra todo el veneno] *MP₃ PN₁ G82 L92 G99*; y otra que tiene de plomo *PMBM*
- 146-155 *om. PMBM*



149. disfavores] *G82 L92 G99*; desamores *MP₃ PN₁*; *om. PMBM*
154. del desdén y desamor] *G82 L92 G99*; desdeñar y aborrecer *PMBM*; del desdén y disfavor *MP₃ PN₁*
160. cuanto por] *G82 L92 G99*; como por *MP₃ PMBM PN₁*
163. iba] *PMBM G82 L92 G99*; va *MP₃*; van *PN₁*
165. ella a él] *MP₃ PMBM PN₁ G82 G99*; ella a ella *L92*
173. en ella de] *G82 L92 G99*; entrambas en *MP₃ PMBM PN₁*
176. Por lo divino] *MP₃ PMBM PN₁ G82 G99*; por el Olimpo *L92*
178. que se crea] *MP₃ PN₁ G82 L92 G99*; que esta lo sea *PMBM*
181. No porque cura de sí] *MP₃ PMBM G82 L92 G99*; No por cura que ha de sí *PN₁*
182. que el] *MP₃ PMBM PN₁ G82 G99*; que al *L92*
183. también] *MP₃ PMBM PN₁ G82 G99*; tal bien *L92*
184. hace] *PMBM G82 L92*; hacen *MP₃ PN₁ G99*
185. está] *G82 L92*; *es MP₃ PMBM PN₁ G99*
186. Sobrehumana compostura] *MP₃ PN₁ G82 L92 G99*; fue cosa que hizo el cielo *PMBM*
187. es lo que allí se dispone] *MP₃ PN₁ G82 L92 G99*; no para que se adornase *PMBM*
188. en su divina figura] *MP₃ PN₁ G82 G99*; en su hermosura *L92*; con las lindezas del suelo *PMBM*
189. porque añade quita y pone] *MP₃ PN₁ G82 G99*; porque a nadie quita y pone *L92*; sino porque se ilustrase *PMBM*
190. leyes a la hermosura] *MP₃ PN₁ G82 L92 G99*; el mundo con tal modelo *PMBM*
191. En su] *MP₃ PMBM G82 L92 G99*; con su *PN₁*
193. desparcieron] *PMBM G82, L92, G99*; despreciaron *MP₃*; desparcen *PN₁*
197. fuera] *G82 L92 G99*; era *MP₃ PMBM PN₁*
199. hermosos] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; *om. MP₃*
208. al amor] *MP₃ PN₁ G82 L92 G99*; del amor *PMBM*
209. no se precia] *MP₃ PMBM PN₁ G82 G99*; y no se precia *L92*
210. en mujer] *G82 L92*; en mujeres *MP₃ PMBM PN₁ G99* || muy rara] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; bien rara *MP₃*
211. El lugar] *MP₃ PMBM G82 L92 G99*; En lugar *PN₁*
214. llagar] *PMBM PN₁ L92 G99*; llegar *MP₃ G82*
215. libres] *PN₁ G82 L92*; hombres *MP₃ G99*; ciervos *PMBM*
218. perder] *G82 L92 G99*; prender *MP₃ PMBM PN₁ ||* por ella] *G82 L92 G99*; por vella] *MP₃ PMBM PN₁*
237. entre velar y dormir] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; *om. MP₃*
238. al alma desamparada] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; *om. MP₃*



250. como dellas] *MP₃ PMBM G82 L92 G99*; en ellas *PN₁*
253. que la puso tan helada] *PN₁ G82 L92 G99*; y pússola tan helada *MP₃*; y ponerla en tan estado *PMBM*
254. que no le basta] *MP₃ G82*; que no le baste *PMBM*; que aun no le basta *PN₁*; y no le basta *G99*; que no le bastó *L92*
256. Peneo] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; Pero *MP₃*
264. le dijo] *MP₃ PN₁ G82 L92 G99*; *PMBM* la dijo || no es para vivir sola] *MP₃*; no es para sola *PMBM PN₁ G82 L92 G99*
274. podrán] *PN₁ G82 L92 G99*; podría *MP₃*; podrían *PMBM*
275. darte] *MP₃ PN₁ G82 L92 G99*; dar *PMBM*
279. y a darme] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; y el darme *MP₃*
281. pudo] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; puede *MP₃*
291. deidad] *MP₃ PMBM PN₁ G82 G99*; beldad *L92*
298. está ya en él] *PMBM G82 L92 G99*; en él está *MP₃*; está en él ya *PN₁*
299. no le cuadra] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; no le queda *MP₃*
303. encendida] *PMBM G82 L92 G99*; escondida *MP₃ PN₁*
315. que en lugar ninguno *MP₃ G99*; que en ningún lugar *G82 L92*; que ningún lugar *PMBM PN₁*
321. ya gime, ya llora y calla] *G82 L92 G99*; ya llora, gime y calla *MP₃*; ya llora, ya gime y calla *PMBM*; ya llora, ya gime ya calla *PN₁*
322. la que tiene] *PMBM G82 L92 G99*; en la que tiene *MP₃ PN₁*
328. sino es huyendo] *PMBM PN₁*; sino huyendo *G82 L92 G99*; sino es en huyendo *MP₃*
329. que por donde el no estuviere] *G82 L92 G99*; porque donde el no estuviere *MP₃ PMBM PN₁*
331. No sabe Apolo ni siente] *PMBM G82 L92 G99*; para quien de males siente *MP₃ PN₁*
332. que el amador desamado] *PMBM G82 L92 G99*; siempre le es al desamado *MP₃ PN₁*
333. ser] *PMBM G82 L92 G99*; estar *MP₃ PN₁*
336. Amor que así lo quería] *PMBM G82 L92 G99*; mas como él no se guía *MP₃*; mas el como no le guía *PN₁*
337. le dio manera y razón] *PMBM G82 L92 G99*; sino sola su afición *MP₃ PN₁*
338. que cierto la hallaría] *PMBM G82 L92 G99*; llevárselo el agonía *MP₃*; llevando el agonía *PN₁*
339. si lleva fe y afición] *PMBM G82 L92 G99*; a buscar su perdición *MP₃ PN₁*
340. y hermosura por guía] *PMBM G82 L92 G99*; por donde el amor quería *MP₃ PN₁*
- 341-350. *om. PMBM*

342. donde] *G82 L92 G99*; en que *MP₃ PN₁*; *om. PMBM || le MP₃ G82*; lo *PN₁ L92 G99*; *om. PMBM*
356. tiene] *PMBM G82 L92 G99*; lleva *MP₃ PN₁*
379. estar] *PMBM G82 L92 G99*; andar *MP₃ PN₁*
394. de cuanto ve] *G82 L92 G99*; de cuanto halla *PMBM MP₃ PN₁*
399. que el amor] *PMBM G82 L92 G99*; que el mismo amor *MP₃ PN₁*
400. mano a mano] *PMBM G82 L92 G99*; con su mano *PN₁*; de ynhumano *MP₃*
430. cuanto] *MP₃ G82 L92 G99*; como *PMBM PN₁*
438. quien tributo no le diera] *G82 L92 G99*; quien a él no se lo diera *MP₃ PMBM PN₁*
449. lindos lazos] *G82 L92 G99*; lindo lazo *MP₃ PMBM PN₁*
450. pudieran] *G82 L92 G99*; pudiera *MP₃ PMBM PN₁*
453. licción] *PMBM G82 L92 G99*; dejado en ellas *PN₁*; dejado dellas *MP₃*
461. iba ardiendo] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; va prendiendo *MP₃*
463. saliendo] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; ardiendo *MP₃*
472. no se podían] *PMBM G82 L92 G99*; no las pudo ver *MP₃ PN₁*
473. no fue testigo aquel día] *PMBM G82 L92 G99*; ser testigo no podía *MP₃*; no fue testigo algún día *PN₁*
474. él lo quisiera ser] *PMBM G82 L92 G99*; lo procuró ser *MP₃*; él lo procuró ser *PN₁*
485. pisada humana] *PN₁ G82 L92 G99*; humana huella *MP₃*; vestigia huella *PMBM*
491. lo que es del] *MP₃ PMBM*; lo que del *PN₁ G82 L92 G99*
497. extraña] *PMBM G82 L92 G99*; nueva *MP₃ PN₁*
500. alegre] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; cuidadoso *MP₃*
501. de gran] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; de algún *MP₃*
510. picada] *G82 L92 G99*; pisada *MP₃ PMBM PN₁*
511. a Febo] *MP₃ PN₁ G82 G99*; Febo *PMBM L92*
515. saeta volante] *MP₃ PMBM G82 L92 G99*; con saeta enharbolante *PN₁*
520. muestra] *MP₃ PMBM G82 L92 G99*; descubre *PN₁*
527. dañosa] *G82 L92 G99*; mañosa *MP₃ PMBM PN₁*
531. lo quiso] *PN₁ G82 L92 G99*; le hizo *MP₃ PMBM*
535. pedazos de paraíso] *MP₃ PMBM G82 G99*; cebo al amor de improviso *L92*
539. preciosas] *PN₁ G82 L92 G99*; hermosas *MP₃ PMBM*
545. celestial] *MP₃ PMBM PN₁ G82 G99*; singular *L92*
549. que] *G82 L92 G99*; de *MP₃ PMBM PN₁*
550. del amor] *G82 L92 G99*; que el amor *MP₃ PN₁*; el amor *PMBM*
559. del que] *G82 L92 G99*; de quien *MP₃ PMBM PN₁*



564. por ella] *PMBM PN₁G82 L92 G99*; acaso *MP₃*
 576. ni te afanes] *G82 L92 G99*; no te afanes *MP₃ PMBM PN₁*
 578. que este] *G82 L92 G99*; este *MP₃ PMBM PN₁*
 584. suele del astuto lobo] *G99*; es como suele del lobo *G82 L92*; en la que
 suele del lobo *MP₃*; es la que suele del lobo *PMBM PN₁*
 595. de la que a mí] *G82 L92 G99*; de quien a mí *MP₃ PMBM PN₁*
 602. si quisieres] *G82 L92 G99*; por quien eres *MP₃ PMBM PN₁*
 608. que el dolor] *G82 L92 G99*; que en el mal *MP₃ PMBM PN₁*
 610. lo tengas] *G82 L92 G99*; me tengas *MP₃ PMBM PN₁*
 616. no soy ningún] *MP₃ PMBM G82 L92 G99*; tampoco soy *PN₁*
 618. de] *PMBM G82 L92 G99*; ni *MP₃ PN₁*
 620. si no es a ti y al amor] *PMBM G82 L92 G99*; sino solo al dios de amor
MP₃; sino es solo el amor *PN₁*
 622. nación] *MP₃ G82 L92 G99*; ralea *PMBM PN₁*
 625. son] *G99*; es *MP₃ PMBM PN₁ G82 L92*
 630. preciar] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; alabar *MP₃*
 633. hirió amor] *MP₃ PMBM G99*; hirió el amor *PN₁ G82 L92*
 636. vencí] *PN₁ G82 L92 G99*; rendí *MP₃ PMBM*
 645. siento] *MP₃ PN₁ G82 L92 G99*; entiendo *PMBM*
 658. baste] *MP₃ PMBM PN₁ G99*; basta *G82 L92*
 661. dolor] *MP₃ PMBM G82 L92 G99*; calor *PN₁*
 667. ablandara] *PMBM G82 L92 G99*; quebrara *MP₃ PN₁*
 671. duro] *MP₃ PN₁ G82 L92 G99*; crudo *PMBM*
 674. ni él su carro apresuró] *G82 L92 G99*; ni así el sol se apresuró *MP₃*; ni
 Apolo se apresuró *PMBM*; ni el mismo se apresuró *PN₁*
 694. fundar] *G82 L92 G99*; formar *MP₃ PMBM PN₁*
 696. celestial] *MP₃ PMBM PN₁ G82 G99*; desleal *L92*
 704. amor] *G82 L92 G99*; temor *MP₃ PMBM PN₁*
 724. a la nieve] *G82 L92 G99*; a las nieves *MP₃ PMBM PN₁*
 729. mudarse en tronco] *PMBM G82 L92 G99*; mudar en otro *MP₃*; mudar en
 tronco *PN₁*
 732. se convirtieron] *G82 L92 G99*; se le volvieron *MP₃ PMBM PN₁*
 735. de ellos] *PMBM G82 G99*; ellos *MP₃ PN₁ L92*
 739. lo] *PMBM G82 L92 G99*; le *MP₃ PN₁*
 740. en el tronco] *G82 L92 G99*; en lo alto *MP₃ PMBM PN₁*
 744. madero] *PMBM PN₁ G82 L92 G99*; árbol *MP₃*
 751-790. *om. PMBM*¹⁴¹

¹⁴¹ A diferencia de los versos finales que aparecen en las *Obras*, en el ms. *PMBM* a continuación encontramos el soneto “Febo con alaridos rompe el cielo” que incluimos en el libro IV, junto al resto de composiciones en endecasílabo.

756. laurel] *PN_I G82 L92 G99*; la cruel *MP₃*; *om. PMBM*
 759. nombre] *PN_I G82 L92 G99*; hombre *MP₃*; *om. PMBM*
 765. para que ciñas] *MP₃ G82 L92 G99*; y también ciñas *PN_I*; *om. PMBM*
 771. frescura] *PN_I G82 L92 G99*; verdura *MP₃*; *om. PMBM*
 775. verdura] *PN_I G82 L92 G99*; frescura *MP₃*; *om. PMBM*
 777. que el laurel] *G82 L92 G99*; que Daphnes *MP₃ PN_I*; *om. PMBM*
 785. que el que] *PN_I G82 L92*; del que *MP₃ G99*; *om. PMBM*

Notas al aparato crítico:

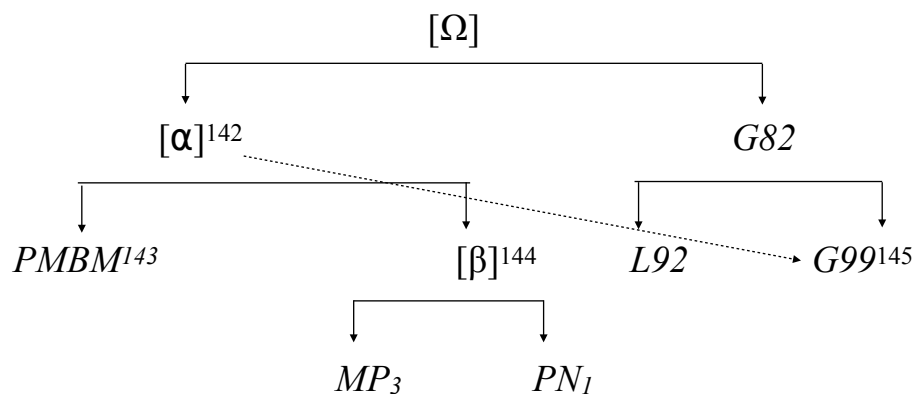
La *Fábula de Apolo y Dafne* de Gregorio Silvestre abre el segundo libro de las *Obras* del poeta en todas las ediciones impresas. A su vez, existen también otras versiones que se recogen en cuatro manuscritos de los cuales únicamente se ha descartado el MN 3778 por ser un código descriptivo, copiado de las *Obras* de Silvestre por Enrique Vedia, en el siglo XIX. Así pues, el cotejo de este texto contempla las variantes impresas de *G82*, *G92* y *G99* así como las versiones manuscritas de *MP₃*, *PN_I* y *PMBM*.

Consideramos como texto base la edición de *G99* que, como hemos indicando a lo largo del estudio, corrige y revisa la edición príncipe, aunque nos acogemos a *G82* cuando se demuestra que *G99* lee de manera errónea. En cuanto a las variantes manuscritas, el cotejo revela que existen particularidades comunes en las versiones manuscritas que las alejan de las versiones impresas (vv. 57, 86, 108, 115, 160, 173, 218, 329, 394, 438, 449, 595, 602, 608, 610, 694, 704, 724, 732, 740) y que parecen responder a dos versiones primitivas de la fábula. Por un lado, la versión de *PMBM*, que presenta algunas omisiones y estrofas diferentes al resto de testimonios; y las de *MP₃* y *PN_I*, que parece que han tenido un ascendente común [β], que los separa de *PMBM* en algunos pasajes del aparato crítico y acerca su versión a la que encontramos en los impresos.

De la colación de las fuentes se desprende también que en varios puntos del texto *G99* (no así *G82*) lee de igual manera que algunos manuscritos, algunas veces con todos (v. 2, 185, 738), otras solo con *MP₃* y *PN_I* (184) o *MP₃* y *PMBM* (v. 633) o, en algún caso, solamente con *MP₃* (v. 315). Nuestra hipótesis es que para la fijación textual de los impresos se contemplaron las variantes tanto de [α] como de [β]. Así, al margen de los errores de transcripción o imprenta poco significativos, en muchos pasajes las versiones

impresas toman la misma lectura de *PMBM* (v. 163, 298, 303, 322, 331-333, 336-340, 356, 379, 399, 400, 453, 472, 473, 474, 497, 618, 620, 667, 726, 729, 739) y se alejan de la versión de [β], indicando un probable error que se contagia a *MP₃* y *PN_I*. También sucede lo contrario, en algunos pasajes los impresos toman la versión de [β] señalando otra fase evolutiva del texto, más cercano a las ediciones impresas, y que hace evidente el carácter primitivo de *PMBM*. No obstante, aunque *MP₃* y *PN_I* son testimonios más completos, la necesaria lectura del manuscrito de la Biblioteca Bartolomé March convierte al manuscrito en un código de autoridad a tener en cuenta en el cotejo de otras composiciones.

El manuscrito resulta significativo desde este punto de vista de lectura compartida con las ediciones impresas de las *Obras* y que evidencian un arquetipo compartido para *MP₃* y *PN_I*, pero también por las omisiones y alteraciones que lo separan de ellas y podrían indicar que se trata de una de las versiones más arcaicas de la fábula. El manuscrito, fechado por Labrador y DiFranco hacia finales de la década de 1580-1590 (2011, p. 19) es regular en las lagunas textuales (vv. 131-140, 146-155, 341-350, 751-790) que observamos también en su versión de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, así como en la de *Narciso* y que podríamos atribuir, en un principio, a la extensión del texto y a la voluntad de resumir del copista. Sin embargo, como veremos en el cotejo de la *Visita de Amor*, habitualmente las omisiones van acompañadas de alteraciones textuales (que en este poema encontramos en los versos 141-144, 186-190) suficientemente extensas como para presumirlas errores de transcripción y que parecen reafirmar la hipótesis de que el manuscrito recoge una versión primitiva de la fábula.



¹⁴² *PMBM*, *MP*₃ y *PN*₁ evidencian tener fuente común en los vv. 67, 86, 90, 108, 115, 197, 218, 394, 497, 510, 527, 595, 602, 608, 610, 694, 732, 740.

¹⁴³ Las omisiones (vv. 131-140, 146-155, 341-350, 751-790) y las variantes significativas (141-144, 185, 190, 253, 740) apuntan a una posible versión primitiva del texto.

¹⁴⁴ *MP*₃ y *PN*₁ se separan de *PMBM* en: 303, 322, 331-333, 336-340, 342, 356, 379, 399, 400, 453, 472, 667, 777.

¹⁴⁵ En algunos versos (vv. 2, 67, 184, 185, 210) *G99* lee de igual manera que los testimonios de [α] corrigiendo la versión de *G82*, que se traslada a *L92*.

[XVI]

Fábula de Píramo y Tisbe

Obras, 1582, f. 134

Obras, 1599, f. 137v

PMBM, Ms. B90-V1-08¹⁴⁶, nº 259, f. 376

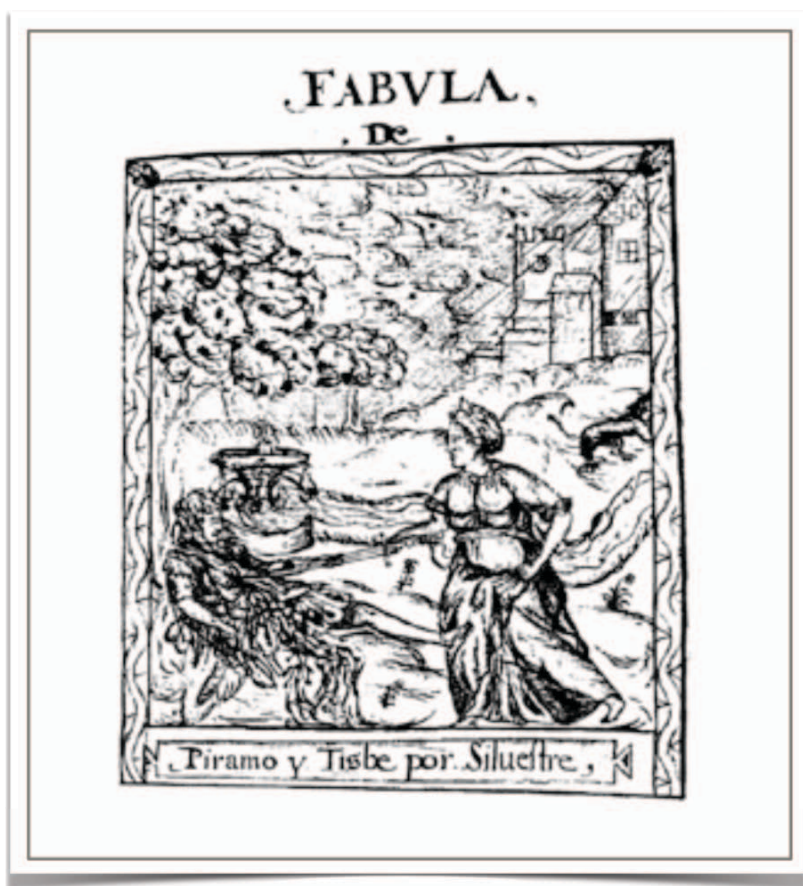


Imagen 8. Detalle ilustración que presenta la fábula en el ms. B90-V1-08 de la © Biblioteca Bartolomé March.

¹⁴⁶ Ya ha sido señalada la importancia del códice en las notas a la fábula anterior aunque recalamos de nuevo en su significación especial para este texto, pues ofrece la única variante manuscrita conservada de esta fábula.

A los tristes amadores
es una sombra de gloria
y un alivio a sus dolores
recontar alguna historia
5 de otros que mueren de amores.

Ocúpase el pensamiento
del triste que está en tormento
oyendo la ajena empresa
y su mal hace represa
10 de falso consentimiento.

Y puesto que se declare
ser tan flaco este edificio,
aunque el mal no se repare,
aplíquese el beneficio
15 y dure lo que durare.

Porque a cualquier amador
que esta fábula leyere,
viendo los fines de Amor,
si consuelo no le fuere,
20 será ejemplo, que es mejor.

De un amor quiero contar,
que en amor no cabe tanto,
de dos amantes sin par,
y que no se amaron cuanto
25 fueron sin dicha en amar.

Aquestos que cuento yo
son los que Ovidio¹⁴⁷ escribió,
Tisbe y Píramo, que fueron
quien más al Amor quisieron
30 y a quien él peor pagó.

¹⁴⁷ Las *Metamorfosis* de Ovidio participaron activamente en la transmisión y difusión de los mitos clásicos. En estos versos, el mismo autor nos confirma que va a contar la historia escrita por el poeta latino en las *Metamorfosis* (IV, 55-166). En esa línea lleva a cabo Silvestre su práctica poética habitual de tomar la narración ovidiana como fuente principal y base para su versión amplificada. La extensión recreativa que se observa en determinados puntos del relato demuestra que el interés del poeta en los mitos escogidos para sus fábulas residía especialmente en el grado de afinidad establecido entre estos y la situación sentimental del organista.

Reina de mi pensamiento,
 tú manda y rige mi pluma,
 porque dé el valor al cuento
 ser pasado por la suma
 35 de tan alto entendimiento.
 Alza y gobierna mi mano
 con tu valor soberano,
 que si a tu valor responde,
 yo podré volar por donde
 40 no ha volado ingenio humano.

Píramo Tisbe ~~cier~~on
 tan sin par en hermosura,
 que muestran por lo que fueron
 ser por fuerza de natura
 45 el amor que se tuvieron.

Ambos fueron de un metal,
 tan iguales sin igual,
 que si Amor no los juntara,
 naturaleza quedara
 50 en sus obras desigual.

Fue su patria y su manida¹⁴⁸
 y el mal que de Amor les vino,
 en la ciudad conocida
 a quien la madre de Nino
 55 cercó de tierra cocida¹⁴⁹.
 Y juntoles la Fortuna

¹⁴⁸ *Manida*: (DRAE) Lugar donde una persona o animal se refugia.

¹⁴⁹ Para su estudio acerca de la disyunción en Góngora, Pérez Lasheras (1984, p. 88) coteja la fábula de Píramo y Tisbe del poeta cordobés con la versión de Ovidio, el relato recogido en la *General Estoria* y las fábula de Castillejo, Lorenzo de Sepúlveda, Villegas, Montemayor y Pedro Sánchez de Viana así como con el texto de Gregorio Silvestre. Para este verso en particular, se analiza la semejanza evidente del pasaje en las versiones que hicieron de esta historia Gregorio Silvestre y Luis de Góngora en los que ambos autores recurren a la expresión “tierra cocida”, en Silvestre, o “de tierra cocidos”, en Góngora en lo que parece ser una aproximación al texto ovidiano en el que leemos la expresión “coctilibus muris” (*Met*, IV, vv. 57-58). No obstante, la relación que Pérez Lasheras establece con los versos de Juan de Mena, “La gran Babilonia que ouo / cercado la madre de Nino de tierra cocida”, desvela una probable influencia de Mena en Góngora que se significa aún más en Silvestre y en su decisión de nombrar a Semíramis como la madre del Nino, del mismo modo que sucede en la copla V de *Las trescientas*.

las moradas tan en una,
que impedía a su remedio
sola una pared en medio
60 y en la voluntad ninguna.

De tan sobrada afición
fue la causa principal
la mucha conversación,
que es la yesca y pedernal¹⁵⁰
65 del fuego de esta pasión.

Fue tanta la compañía
que desde niños había,
que crecía el accidente
con los años juntamente,
70 aunque el amor más crecía.

Mientras no supieron qué era,
gozaban del conversar,
pero un bien de tal manera
no lo pudiera gozar
75 quien entenderlo supiera.

Porque el falso del Amor
tan caro vende el favor,
que suele dar la victoria
para que mate la gloria
80 cuando no puede el dolor.

Tal intento es el que tiene
de Amor la furia mortal,
que si alguna vez le viene
y no mata con el mal
85 es por el bien que contiene.

Hace al triste desamado
sobre todos estimado
cuando no lo piensa ser,
porque le mate el placer
90 de verse en tan buen estado.

¹⁵⁰ *Yesca*: (*Autoridades*) Materia muy seca, y preparada, de suerte que cualquier chispa de fuego prende en ella. Comúnmente se hace de trapo quemado, esponja, u hongos secos.

Pedernal: (*Autoridades*) Piedra dura y como transparente, que herida con el acero arroja chispas, y por eso usan de ella en las armas de fuego, labrada y cortada a este intento.

Mas en aquella razón
que la edad no le tenía
Amor les mudaba el son
y, siendo Amor, se hacía
95 natural inclinación.

Mezclaban us anfasías
con unas dulces porfías,
ciertos gustos y dulzores
que tienen sabor de amores
100 y sabor de niñerías.

Entre los dos de manera
se andaba el Amor crüel,
que entonces su mal no fuera
amor no mirando en él,
105 y, bien mirado, amor era.

¿Por qué manera y qué arte
sabes, Amor, ocultarte
en el corazón de suerte,
que, cuando viene a entenderte
110 no puede ya desecharte?

En aqueste estado estaban,
cuando a veces se reían.
Sus padres que los miraban,
a veces se entretenían
115 y a veces se recelaban.

Y luego sin más tardar
los procuran apartar,
y no por verlos así,
sino por lo que de allí
120 les pudiera resultar.

Así que apenas sintieron
el fuego de su querer,
cuando a los dos dividieron
los padres por defender
125 lo que excusar no pudieron.

El suceso fue temido
mas no por eso entendido,
ni pudo ser atajado,
que lo que está destinado
130 mal puede ser prevenido.

Y buscarle cuando prende
remedio al Amor crüel,
es muy loco el que lo emprende,
pues cualquier remedio en él
135 es cebo con que se prende.

Porque es propio aqueste mal
de nuestra forma y metal
tan conforme y trasladado,
que sigue tras lo vedado
140 como nuestro natural.

Así a los dos amadores
no les fue el apartamiento
sino un cebo a sus amores
y un buscar con más aliento
145 remedio de sus dolores.

Uno y otro se desvela
trabando nueva cautela
para verse alguna vez,
de cuyas tramas después
150 el Amor vido su tela.

Píramo, como no vía
a quien dio su corazón,
entre sí se consumía
de aquel fuego de afición
155 que en sus entrañas ardía.

Y en la pena se mostraba
no tanto se lamentaba
en verse de amor perdido,
como en no haberlo entendido
160 al tiempo que la trataba.

Como aquel que poseyó
piedra de muy gran valor
y por tal no la estimó,
y la vino a conocer
165 al tiempo que la perdió.

Este trago le fue dado
a Píramo el desdichado,
que tuvo el bien sin saberlo,
y cuando vino a entenderlo,
170 entonces le fue quitado.

Al amor se está quejando
porque negó al corazón
el gozo de estar mirando
aquella gran perfección
175 que ahora está deseando.

Porque mientras pudo vella,
no descubrió una centella
de muchas en que se ardía,
pues la menor que perdía
180 diera mil vidas por ella.

Como el que hierbas muy bellas
pisa sin ver su virtud
y después no puede habellas
cuando para su salud
185 bastara cualquiera de ellas.

Bien quedó Píramo tal
viendo que tuvo en caudal
tales bienes cada hora,
que el menor bastará ahora
190 para sanarle su mal.

Consigo ~~stá~~ ~~pp~~roniendo
cuál fuera mayor ventura:
penar y vivir muriendo
quien vido su hermosura,
195 o ser libre no la viendo.

Luego se concluye y calla,
porque justamente halla
que en penar y ser perdido
no le paga el que la vido
200 solo un punto de miralla.

De esta manera pasaba
Píramo el mal que sentía;
las soledades buscaba
por gozar la compañía
205 que en el alma la llevaba.

Y en este tiempo y razón,
cual tenía la pasión
a Tisbe, do puso Amor
toda su fuerza y vigor
210 y en más flaca complexión.

Al tiempo que fue apartada
de su amado y amador,
sintió como levantada
en sí una llama de amor
215 que estaba disimulada.

Mientras Píramo la vía,
su vista le adormecía
el sentido de manera,
que alumbraba por de fuera
220 y por de dentro se ardía.

Con el gusto se alegraba
de dulce entretenimiento,
y era que el humor brotaba
a fuera el contentamiento
225 del fuego que dentro andaba.

Con el sabroso mirar,
con el ver y conversar
no sentía su dolencia
y ahora con el ausencia
230 siente un fuego levantar.

Como a veces acontece
que la lumbre muy cargada
ahoga el fuego y decrece,
pero la leña quitada,
235 sale la lumbre y parece,
con las sabrosas razones
y dulces conversaciones
andaba encubierto el juego,
comenzó a mostrar el fuego,
240 quitadas las ocasiones.

Siente una gran extrañeza
robarse la voluntad
de nueva naturaleza,
y ella de su voluntad
245 le entrega la fortaleza.

Y en su mismo ser consiento
otro mando y otra gente
y otra vida que se viva,
con una ley tan esquiva,
250 como sabe el que la siente.

A hurto como traïdor
se metió en su corazón
aquel falso del Amor,
y cuando tuvo ocasión
255 se levantó por señor.

Y luego como tirano
en su reino muy ufano
mudó todo el señorío,
eligiendo a su albedrío
260 oficiales de su mano.

El alma es la que atesora,
los sentidos contadores,
y la fe la ejecutora;
los ojos son cobradores,
265 y la vida es la deudora.

Ved cuál debe ella de estar,
pues la hacen obligar
por Amor y su poder:
el pagar a más deber
270 y el deber a más pagar.

Hizo alcalde al corazón
y a la Voluntad le dio
el mando y gobernación,
y por jueces señaló
275 al Deseo y Afición.

Por guardas mandó poner
al Cuidado y al Placer
con las llaves de sus puertas,
y mandoselas tener,
al Cuidado siempre abiertas
280 y cerradas al Placer.

Primero usto ~~am~~era
de engañar a la Razón,
porque ella sola pudiera
hacer la contradicción
285 si de Amor no se creyera.

Mostrole a lualidad
de Píramo y su beldad,
con la cual pudo ceballe,

290 tanto que, por agradalle,
 quisiera ser Voluntad.

 Y con tales causas dora
 las causas de su fatiga,
 que a la Razón vencedora,
 de contraria y enemiga
295 hizo guarda y defensora.

 Y a la triste Libertad
 la puso en cautividad
 por manera tan altiva
 que vive, por ser cautiva,
300 libre y a su voluntad.

 Como cuando está emboscada
 una liebre entre las flores
 y cuando más descuidada
 de perros y cazadores
305 se halla toda cercada,
 tal estaba su sentido
 de Tisbe quando se vido
 en tal estrecho ponerse,
 que ni puede defenderse
310 ni menos darse a partido.

 En ella hicieron presa
 el Tormento y el Dolor,
 y quedó de amores presa,
 y los ministros de Amor
315 muy ufanos con la presa.

 Mas, como buen adalid,
 el Amor usó de ardid
 en procurar de no vella,
 porque en lugar de vencella
320 quedara muerto en la lid.

 Así ufron ometidos
 aquestos dos amadores,
 con una flecha heridos,
 iguales en los amores,
325 de un mismo fuego encendidos.

 Cada cual lloraba el daño,

no el suyo sino el extraño,
no extraño mas natural,
que en el corazón leal
330 no puede caber engaño.

No lloraba la doncella
su fatiga tan crüel
ni Píramo su querella,
mas Tisbe llora por él
335 y él también llora por ella.

Los tristes así llagados
andan siempre desvelados,
forma y manera buscando
como pudiesen hablando
340 descansar de sus cuidados.

En la pared que impedía
a los dos su paraíso
cierta quiebra o raja había;
yo pienso que Amor lo quiso
345 para la tela que urdía.

O si vicio propio era,
tuvo a lo menos manera
que sus tratos se hiciesen,
y que ellos solos se viesen
350 sin que nadie lo entendiera.

Pues andando en su agonía
Tisbe ya desesperada
de verse con alegría,
estando muy descuidada
355 alzó los ojos un día,
y vio la lumbre que entraba
por el resquicio que estaba
por la pared que he contado,
y a Píramo allí sentado
360 que en aquel punto llegaba.

Holgaron de aquesta suerte
bien como aquel sentenciado
que yendo en el paso fuerte,
por haberle el rey mirado,

365 fue libre de aquella muerte.
O como aquel que es en vano
curar su mal inhumano
ni por arte ni experiencia
y en su punto su dolencia
370 hace curso y queda sano.

Como el triste que lamenta
juzgándose ya por muerto
en medio de la tormenta,
y con bonanza en el puerto
375 se halla sin que lo sienta.

Bien así contemplo yo
que uno y otro se halló
en lugar tan oportuno,
dando gracias cada uno
380 a quien allí los juntó.

Antes de poder hablarse
reportados estuvieron
porque solo de mirarse,
del gran placer que tuvieron,
385 fue menester repararse.

Las almas se traspasaron
y entre ellas allá pasaron
lo que yo no sé decir,
que ellas lo saben sentir
390 y ellas solas lo gozaron.

Allí se vieron juntar
dos almas en cada cuerpo
entrambas en un lugar,
y hacer un alma cuerpo
395 en dos cuerpos a la par.

Allí ~~eran~~ conocer
los secretos en el ver
y pasar cosas callando,
que es imposible hablando
400 poderse dar a entender.

Allí vieran los dolores
las ansias y los enojos,

y el querer y los amores
extendidos en los ojos
405 de entrambos los amadores.

Allí vieran la razón
del amor y su pasión
declarada sin razones,
y vieran dos corazones
410 en un mismo corazón.

Vieron l Amor ~~car~~
efectos nunca entendidos,
y a los amantes sin par
de callar estar corridos
415 y no atreverse a hablar;
y cuando se aventuraban,
ambos a la par hablaban,
y queriendo mejorarse
entrambos, por no estorbarse,
420 también a la par callaban.

Mas como la turbación
a Píramo dio lugar,
sin cautela ni afición
así comenzó a hablar
425 palabras del corazón:
“¡Oh, mi Tisbe, y mi alegría,
cuán dichoso fue aquel día
que mis ojos por ventura
vieron vuestra hermosura
430 a costa del alma mía!

¡Oh ~~uán~~ ~~di~~aventurados
fueron, señora, mis ojos!
¡Con cuánta gloria mis hados!
¡Cuán ufanos mis enojos!
435 ¡Cuán dichosos mis cuidados!

Tan alta fue mi ventura
como vuestra hermosura,
que la causa y lo causado
ambos están en un grado,
440 y en grado sobre Natura.

En la gloria del quereros
viene el gozo adelantado,
que en el bien de conoceros,
si no os hubiera mirado,
445 no fuera digno de veros.

Primero vino a mi ver
la vista que el merecer,
pues mereceros mirar
nadie lo puede gozar
450 sino aquel que os pudo ver.

Es la gloria que poseo
de veros tan sin compás,
que la gozo y no la creo,
y no sabré decir más,
455 señora, sino que os veo.

Véos ~~pa~~ ~~sta~~ ros;
no sé más de contemplaros;
mis bienes y mis despojos
quisiera que fueran ojos
460 para hartarme de miraros.

De veros no me hartara
y en veros harto estuviera,
mi alma se contentara,
que yo, mientas más os viera,
465 con mayor hambre quedara.

Mas ~~ste~~ ~~ontentamiento~~
en humano entendimiento
no lo quiso poner Dios,
porque miraros a vos
470 no cabe en merecimiento.

Vuestra ~~ha~~ osura nñensa
ser posible encarecella
es muy loco el que lo piensa,
pues quién más hablare en ella
475 os hace mayor ofensa.

Mas si bien miráis, señora,
harto os loa cada hora
quien pone en vos su esperanza;
harta gloria y alabanza
480 os da el alma que os adora.

A cosa tan soberana
no puede venir a cuento
otra aplicación humana
sino solo mi tormento,
485 que de aquesta fuente mana.
Vuestra lindeza es la frente
y mi pasión la corriente
acá, del alma salida,
que al peso de la caída
490 se sube naturalmente.

Por ser tal vuestro valor
a nadie nada debéis;
en favor y en disfavor,
es todo cuanto hacéis
495 obligar a más amor.

Para pagar mis suspiros
no tengo sino serviros;
si os sirvo quedo obligado,
pues mientras no os he pagado
500 ¡Ved cómo podré pedirlos!”

Y en medio de su razón
un suspiro le atajó,
dado con tanta pasión,
que a la doncella causó
505 responder de compasión.

Y así temblando comienza,
no que el amor la convenza
de poder errar en nada,
mas de empachosa y turbada
510 con la virginal vergüenza:

“Cesen ya vuestras querellas,
mi Píramo, —le decía—,
que en ser yo la causa de ellas
es mayor la pena mía
515 que la vuestra en padecellas;
que cuando yo fui abrasada
y en vuestro amor inflamada,
no fui por él paso a paso,
mas antes, de un solo paso,
520 llevé toda la jornada.

Aquí ~~pode~~ ~~no~~ocer
si tengo yo libertad,
pues me hace Amor romper
las fuerzas de honestidad
525 con la sobra del querer.

A tal tiempo soy venida
que, en seros agradecida,
no tenéis que agradecerme,
pues que vengo a condolerme
530 de forzada y compelida.

Al Amor ~~pode~~ ~~quero~~
del mal que quiso haceros,
que no me dejó en miraros
en mis manos el quereros
535 ni en mi poder olvidaros.

Si os tengo en mi pensamiento,
Amor hizo el fundamento:
poco me debéis a mí,
si en esto no merecí
540 que puse el consentimiento.

Y aunque a mi bien se me emplea
ser fingido vuestro mal,
no plega a Dios que tal sea
en tiempo, que yo estoy tal,
545 que es forzado que lo crea.

Porque en dolor tan extraño
por disimular el daño
conviene y es menester
que me hagáis entender
550 que el Amor no sufre engaño”.

Con estas y otras razones
entendían y aplacaban
del fuego los corazones;
cansaban y remediaban
555 nuevo amor, nuevas pasiones;
proponiendo ~~y~~plcando
se estaban manifestando
sus amorosos conceptos
con cuantas causas y efectos
560 se suelen sentir amando.

“¡Oh, crüel pared —decía
 Tisbe—, y cuánto te costara
 que dieras lugar un día
 a que el cuerpo se gozara
 565 junto con el alma mía!
 Y tú, Amor, que nos conjuntas
 y uno en otro nos trasuntas¹⁵¹,
 ¿por qué tienes sin razón
 los cuerpos en división
 570 teniendo las almas juntas?

Con todo no quiero ser
 ingrata de tal favor,
 sino claro conocer
 ser aqueste el bien mayor
 575 que yo puedo merecer”.

Y estando en esta sazón,
 puso fin a su razón
 la noche que ya venía,
 cuya venida impedía
 580 el lugar y la ocasión”.

En ~~pararse~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~
 escotaron¹⁵² el placer,
 de manera que el morir
 quisieran más padecer
 585 que no el punto del partir.

Ellos de tristes callaban
 y los suspiros hablaban
 dados con tanta agonía,
 que en cada uno salía
 590 el alma do se arrancaban.

Quedaron ~~iesmpre~~ ~~partados~~
 entrambos sin luz alguna,
 bien como cuando eclipsados
 están el sol y la luna
 595 y cubiertos de nublados.

¹⁵¹ *Trasuntar*: (DRAE) Compendiar o epilogar algo.

¹⁵² *Escotar*: (Autoridades) Cortar, cercenar y recoger alguna cosa, y en cierta manera recortarla y ajustarla para que llegue a la medida que se pide.

No se aflige tan sin arte
familia que se reparte
cada cual por tierra ajena,
ni el alma, da tanta pena,
600 cuando el cuerpo se parte.

Bien como cuando amanece
el día claro y sereno,
y en un instante se ofrece
nublo, relámpago y trueno,
605 que lo enturbia y oscurece,
así cuando más gozosos
en sus tratos amorosos,
vino el placer a quebrar
en gemidos, y en llorar,
610 y en suspiros congojosos.

A la triste despedida
se les despidió el placer,
y colmoles la medida
la noche que con su ser
615 a la tristeza convida.

Tiene a los dos juntamente
Amor, que su mal consiente,
puestos en una balanza,
colgados de la esperanza
620 de verse el día siguiente.

Bien claro está de pensar
que estando de aquesta suerte,
no los hace desvelar
el cuidado de la muerte
625 ni el deseo de reinar;
ni los despierta el recelo
de los peligros del suelo,
ni piensan en el profundo,
ni en las mudanzas del mundo
630 ni en las firmezas del cielo;

ni en el hado ni en la estrella
ni en secretos de Natura,
ni en que son milagros de ella,

ni en las cosas de Ventura,
635 aunque procuran tenella.

Que todo su desvelarse,
su gemir y lamentarse
y su pensamiento era
en buscar forma y manera
640 cómo pudiesen gozarse.

Y así a su plazo llegado,
que no pensaron llegar
según era deseado,
se volvieron a hablar
645 como estaba concertado.

Con aquel mismo placer
vieran a los dos volver,
como si de nuevo fuera
o si cien años hubiera
650 que no se pudieran ver.

Cerca del lugar estaba
en un prado sin igual
una fuente que manaba
a la sombra de un moral
655 que blancas moras llevaba;
y el prado florido era
adornado en tal manera,
con el agua fría y clara,
que a quien amor le faltara
660 el lugar se lo pusiera.

Allí los dos amadores
quedaron de un parecer
de venir entre las flores
a gozar y fenecer¹⁵³
665 la cuenta de sus amores.

En la noche sosegada
quedó Tisbe ya informada
que saliesen blandamente
al tiempo que está su gente
670 más segura y descuidada.

¹⁵³ *Fenecer*: (Autoridades) Acabarse, terminarse o tener fin alguna cosa.

No cayendo en el engaño
 de aquel espacio que había
 de la luz hasta su daño,
 a cada cual se le hacía
 675 por cada momento un año.
 Mas ya acaba el pabilo¹⁵⁴
 Fortuna en su falso estilo,
 Febo también su jornada,
 y la tela no acabada,
 680 Átropos¹⁵⁵ cortaba el hilo.

Llegada pues la sazón,
 Tisbe, que en amor se abrasa,
 esforzada en su pasión
 sale dando por su casa
 685 pasos como de ladrón;
 pero tal su gente halla,
 que sale sin despertalla,
 tan ufana con la empresa,
 como el que lleva gran presa
 690 cuando puede aseguralla.

Dispúsose o l a jor
 que ella pudo en sus primores,
 y fue sin ningún primor
 llevando por guñadores
 695 al Deseo y al Amor.

Con un ánimo excelente
 más que a su mujer conveniente,
 iba sin temer su mal,

¹⁵⁴ *Pabilo o Pábilo*: (DRAE) Mecha que está en el centro de la vela.

¹⁵⁵ En la mitología, las Parcas (en latín *Parcae*) o Moiras (en griego antiguo Μοῖραι, ‘repartidoras’) eran las personificaciones del *Fatum* o destino. Controlaban el metafórico hilo de la vida de cada mortal e inmortal desde el nacimiento hasta la muerte. Cloto (Κλωθώ, ‘hilandera’) hilaba la hebra de vida con una rueca y un huso. Su equivalente romana era Nona, originalmente invocada en el noveno mes de gestación. Láquesis (Λάχεσις, ‘la que echa a suertes’) medía con su vara la longitud del hilo de la vida. Su equivalente romana era Décima, análoga a Nona. Finalmente, Átropos (Ἄτροπος, ‘inexorable’ o ‘inevitable’, literalmente ‘que no gira’, a veces llamada Aisa) era quien cortaba el hilo de la vida. Elegía la forma en que moría cada hombre, seccionando la hebra con sus tijeras cuando llegaba la hora. Su equivalente romana era Morta (‘Muerte’), y es a quien va referida la expresión ‘la Parca’ en singular (Grimal, 1981, p. 407).

700 y como llegó al moral,
sentose junto a la fuente.

No estaba apenas sentada,
cuando de lejos sintió
que venía alborotada
una leona, y la vio
705 con la boca ensangrentada;
mas ~~lla~~, ~~s~~avorida,
puso los pies en huída
con presuroso denuedo¹⁵⁶,
y fue do, con harto miedo,
710 pudo asegurar la vida.

Tenla, o~~ff~~una rüel,
no se caiga en la corrida
a esta doncella fiel
el manto que es la caída
715 de las vidas de ella y de él.

Detenlo Tisbe, eñora,
no lo desprecies ahora,
que debajo de este engaño
funda en él todo su daño
720 la Fortuna burladora.

Con el miedo que llevaba
dejó la prenda tan cara,
que, a saber lo que importaba,
antes la vida dejara
725 que no el manto que dejaba.

La brava fiera que vio
el manto que se quedó,
pensando de tener presa
desflemó allí su braveza
730 y todo lo ensangrentó.

Mas en la hora que siente
que no tiene en qué emplear
las uñas y el fiero diente,
la dejó y se fue a matar

¹⁵⁶ *Denuedo*: (DRAE) Brío, esfuerzo, valor, intrepidez.

735 la sed en la clara fuente.
Y habiendo el agua tenido,
se fue con grande ruido
porque presa no hallaba,
y Píramo que llegaba
740 al punto que se había ido.

Ardiendo en fuego amoroso
el triste amante venía
muy contento y congojoso,
con tristeza y alegría,
745 atrevido y temeroso.

Contento viene a gozar,
congojoso por llegar,
atrevido al caso extraño,
temeroso de aquel daño
750 que no supo recelar.

El deseo que traía
de verse ya con aquella
por quien su alma ardía,
le hace tener por vella
755 más ojos que Argos¹⁵⁷ tenía.

Mira ~~on~~ ~~los~~ ~~sosiego~~
todo el campo, y tornó luego
parte por parte buscando,
vuelve los ojos mirando,
760 mira y piensa que está ciego.

Comenzó luego a temer
y a temer porque miró
más daño a su parecer
y más vido en lo que vio
765 de lo que él quisiera ver.

Vio el manto de la doncella
lleno de la sangre de ella,

¹⁵⁷ En la mitología griega, Argos Panoptes (Ἄργος Πανοπτης, Argos ‘de todos los ojos’) era un gigante con cien ojos. Era por tanto un guardián muy efectivo, pues solo algunos de sus ojos dormían en cada momento, habiendo siempre varios otros aún despiertos. Era un fiel sirviente de Hera. En Ovidio (*Met* I, 625) se relata cómo para conmemorar a su fiel guardián, Hera hizo que los cien ojos de Argos fuesen preservados para siempre en las colas de los pavos reales.

según por él fue juzgada,
y la suya quedó helada
770 y el alma revuelta en ella.

Y así de vivir ajena,
afligida y traspasada,
sacó de miserias llena
la voz más debilitada
775 que de un alma que anda en pena.

Y las quejas del amante
rompieran, siempre delante,
el corazón, las entrañas,
a las fieras alimañas,
780 aunque fueran de un diamante.

“Oh, noche triste y oscura,
para mí sola soltaste
las tinieblas de amargura,
y tan clara te mostraste
785 para aquella bestia dura.

Mas ¡oh, desventura fiera!,
la oscuridad ¿qué impedía?,
pues por mucha que hiciera
mi Tisbe la esclareciera,
790 que en su cara estaba el día.

Pero ¿cómo, si la vio,
la fiera pudo ofendella?
¿Cómo el sol no la cegó
y vino a morir por ella
795 como agora hago yo?

Mirando tanta ~~he~~beza,
¿cuál fiera y bestial braveza
no tornó mansa y piadosa,
lozana, blanda, amorosa
800 vencida de su lindeza?

Mas los ojos divinales,
la gracia, el merecimiento,
las virtudes celestiales
no están en conocimiento
805 de los brutos animales.

Y tú, Muerte endurecida,
de pura envidia movida,
te le mostraste tan brava,
porque más que tú mataba
810 de una muerte que era vida.

Quedaste ~~blea~~ nmortal,
pues que pudiste ofender
la figura celestial
de quien era de temer
815 que te hiciera mortal.

¡Oh, ~~an~~iraleza ~~dur~~
tú también con tu locura
no quisiste consentir
que hubiese por quien decir
820 hermosa sobre Natura!

Mas la rabiosa pasión
me hace quejar así;
yo solo fui la ocasión.
¡Volved, fieras contra mí
825 que os agravio sin razón!

Usando de vuestras mañas
no fuisteis con ella extrañas,
porque ninguno la viera
que no penara y muriera
830 por meterla en sus entrañas”.

No pudo tener querella
de la Muerte por llevalla,
porque enamorada de ella
¿cómo pudiera gozalla
835 sin abrazarse con ella?

Fue de astuta y avisada,
pues queda de esta jornada
en llevar quien llevó
de todos los que dejó
840 muy querida y deseada.

“¡Cruda ~~uerte~~ naxorable,
que te quisiste poner
en el rostro deleitable

para hacerte querer
845 siendo horrible y espantable!
¡Áspera, crüel y dura,
llevando la hermosura
por quien se amaba la vida,
por fuerza has de ser tenida
850 por regalo y por dulzura!

Y también es queja indigna
contra ti, Naturaleza,
que, por hacerte más digna,
te precias que su lindeza
855 se junte con la divina.

Yo solo fui el que pequé;
yo, mi Tisbe, te enterré
en ese sepulcro fiero,
pues que no vine primero
860 al lugar do te envié.

Oyendo im ~~se~~ventura,
¡Oh, fieras cuantas estáis
por toda aquesta espesura!
Decid: ¿por qué no me dais
865 los cuerpos por sepultura?

Y no temáis si teméis
que ofensa en mí hallaréis;
antes os amo y adoro
por tener aquel tesoro
870 que en mis entrañas tenéis.

Mas ¿para qué es desear
el morir de aquesta suerte,
pues que todo es acabar?
Flaqueza es pedir la muerte
875 el que la puede tomar”.

Ya el hablar acompañaba
con suspiros que sacaba
del corazón do salían
lágrimas que ya corrían
880 por todo el campo do estaba”.

Y así con estos tormentos,
 y deseo de acabar,
 tal está en sus pensamientos
 como la nave en la mar
 885 combatida de los vientos.
 Que aunque ella no quiera ir,
 ha por fuerza de seguir
 con la furia del mayor,
 y este fue el de su dolor
 890 que lo llevaba a morir.

 Saca la espada crüel
 y púsola a puntería
 en el corazón fiel,
 y apartó la compañía
 895 que estaba entre el alma y él.
 Píramo perdió el aliento
 en el triste apartamiento
 del corazón y la vida,
 y el alma, con Tisbe unida,
 900 salió en el postrer acento.

 Mostró Amor a manos llenas
 el fin que se espera de él,
 poniendo fin a sus penas
 con la herida crüel
 905 que rompió todas sus venas.
 Y salió la sangre tal,
 como corriente caudal
 que va por un caño forzosa,
 y sale el agua deseosa
 910 cuando se rompe el metal.

 Las hierbas se retiñeron
 de color sangrienta oscura,
 y como se humedecieron
 tomaron negra tintura
 915 las moras que blancas fueron.
 La sangre fue con aliento
 y mojó todo el cimiento
 y tornose negro el fruto
 mostrando tristeza y luto,
 920 del triste acontecimiento

Pues Tisbe a l ~~st~~ichada
temiendo más de su amado
venir, y no ser hallada,
volvió al plazo señalado
925 estando más descuidada.

Toda ~~ne~~jos ~~on~~vertida
mira, y en no ver su vida
comienza triste a pensar
los peligros que estorbar
930 le pudieron su venida.

Hácele ~~enter~~ Amor
nuevos miedos, y temores,
de su amado, y amador,
nuevos, pero no mayores,
935 ni de tan grande dolor.

Y en medio de tal tormenta
la vista le representa
de la fuente y el moral
la moras de otro metal,
940 y el agua toda sangrienta.

Dudosa ~~y~~bresaltada
con el agüero presente,
se hace desacordada
de ser aquella la fuente
945 para su mal destinada.

Piensa con cerrar la puerta
de hacer el alma incierta
no sabiendo Tisbe ya
que lo que el alma nos da
950 tarde yerra o siempre acierta.

Mas poco duró lo incierto,
que miró con gran cuidado
y en medio de aquel desierto
vio en su sangre revolcado
955 palpar un cuerpo muerto.

Y así con gran sobrevienta,
sin que más sepa ni sienta
comenzó recio a bramar
ni más ni menos que el mar
960 cuando hace gran tormenta.

Y yendo a certificarse
de sus amores tan caros
vido acabar de quebrarse
aquellos ojos tan claros
965 en que ella solía mirarse.
Siendo el caso tan crüel,
por hallarse Tisbe en él,
sintieron de verla tal
más compasión de su mal
970 que no de la causa de él.

Con recia voz y alarido
cielo y tierra no perdona;
sobre el cuerpo sin sentido,
está, como la leona
975 sobre el hijo que ha parido.
Y así triste y dolorida
está con él, tan unida
que quisiera por sanalle,
como el pelícano¹⁵⁸ dalle
980 con sus entrañas la vida.

Aquella ~~ara~~ hermosa
la juntó, siendo tan bella,
con la mortal sanguinosa
y su boca con aquella
985 marchita ya como rosa.

Como lof ~~de~~ dolorida
que fue sin sazón cogida,
o como lirio en el prado
tronchado con el arado
990 cuando la tierra es rompida.

Con lágrimas que derrama
pide lo que no ha de ser:
“Oh, Píramo, a quien te ama
¿por qué no quieres responder?
995 Tu Tisbe es la que te llama”.
Con esta voz pareció

¹⁵⁸ Silvestre usa la metáfora religiosa y la aplica en un contexto profano. “El pelícano que alimentaba a sus crías con su propia sangre se convirtió en símbolo del autosacrificio y la caridad, y representa a Cristo igual que el águila” (Wittkower, 2006, p. 63).

que en el muerto penetró
la fuerza del nombre de ella,
y abrió los ojos por vella,
1000 pero luego los cerró.

Del caso amoroso y fuerte
del nuevo suceso extraño,
Tisbe quedó de tal suerte
que era en ella el menor daño
1005 de todos, darse a la muerte.
“¡Oh, mi Píramo!, —decía—,
tu moriste a causa mía.
Pues muriendo tú por mí
que viviese yo sin ti
1010 grande razón sería”.

Alzó los ojos un día,
“¡Oh, dioses!, pues tanto amarse
hacéis los cuerpos viviendo,
y los lleváis sin gozarse,
1015 dejadnos juntos muriendo.
Pues tan ásperas y duras,
juntasteis nuestras venturas,
dejad ahora juntar
los dos cuerpos a la par,
1020 y en uno las sepulturas.

Y tú, moral tan hermoso,
que tuviste el fruto tal
tornado triste y luto;
tú quedarás por señal
1025 del caso tan doloroso.
Y a mis padres ruego y pido
que a Píramo por marido
me den en la sepultura
y que esté en la piedra dura
1030 el triste caso esculpido”.

Diciendo ~~q~~uesto ~~or~~rió
con un furioso semblante;
la fiera espada sacó
y del pecho del amante

1035 al suyo la trasladó.
 Sus ruegos fueron oídos
 y guardados y cumplidos,
 por donde quedó la historia
 por ejemplo y por memoria
 1040 para todos los nacidos.

1-30. *om. PMBM*

38. que si a tu valor responde] *G82 G99*; que si tú quieres guiarme *PMBM*

39. yo podré volar por donde] *G82 G99*; tan alto puedes llevarme *PMBM*

40. no ha volado ingenio humano] *G82 G99*; que salga del ser humano
PMBM

58. a su remedio] *G82 G99*; su remedio *PMBM*

69. años] *G99*; días *G82 PMBM*

75. entenderlo] *G82 G99*; conocerlo *PMBM*

81-120: *om. PMBM*

123. ha] *G82 G99*; ya *PMBM*

124. los] *G82 G99*; sus *PMBM*

126. El suceso fue temido] *G82 G99*; que como el fuego encendido *PMBM*

127. mas no por eso entendido] *G82 G99*; no puede estar escondido
PMBM

128. ni pudo ser atajado] *G82 G99*; fue su furor atajado *PMBM*

129. que lo que está destinado] *G82 G99*; porque el mal predestinado
PMBM

130. mal puede ser prevenido] *G82 G99*; no puede ser prevenido *PMBM*

131. Y buscarle cuando prende] *G82 G99*; mas buscar desde que prende
PMBM

135. es cebo con que se prende] *G82 G99*; es cirio con que se enciende
PMBM

141. Así] *G82 G99*; Y así *PMBM*

142. fue el apartamiento] *G82 G99*; fue apartamiento *PMBM*

159. como en no haberlo entendido] *G82 G99*; como de no haberlo sido
PMBM

178. en que se ardía] *G82 G99*; que ya sentía *PMBM*

192. mayor ventura] *G82 G99*; mayor pasión *PMBM*

194. su hermosura] *G82 G99*; su perfección *PMBM*

197. justamente] *G82 G99*; juntamente *PMBM*

198. que en penar] *G82 G99*; que en morir *PMBM*

Entre los versos 200-201, que son el final de una estrofa y el comienzo de otra, se incluye una estrofa en *PMBM* que se omite en las dos ediciones de las *Obras* y lee así:

Y entre sí mismo decía:
“Quisieran al bien que veo
mil lenguas el ama mía,
mil sentidos mi deseo,
mil lenguas mi fantasía;
 mis sentidos, ya despiertos,
están sin alma desiertos
por servir a quien me manda,
y en tan honrosa demanda
los vivos quieren ser muertos”.

204. la compañía] *G82 G99*; su compañía *PMBM*
207. cual tenía la pasión] *G82 G99*; los que saben de afición *PMBM*
208. a Tisbe, do puso Amor] *G82 G99*; bien tendrán por cierta cosa *PMBM*
209. toda su fuerza y vigor] *G82 G99*; que no estaba Tisbe ociosa *PMBM*
210. y en más flaca complexión] *G82 G99*; con esta misma pasión *PMBM*
211. Al tiempo] *G82 G99*; Al punto *PMBM*
216. Mientras Píramo la vía] *G82 G99*; Mientras Píramo la viera *PMBM*
217. su vista le adormecía] *G82 G99*; bien como la leña era *PMBM*
218. el sentido de manera] *G82 G99*; que tiene fuego en su centro *PMBM*
219. que alumbraba por de fuera] *G82 G99*; y se abrasa por de dentro
PMBM
220. y por de dentro se ardía] *G82 G99*; y está verde por de fuera *PMBM*
221-230. *om. PMBM*
232. que la lumbre] *G82 G99*; que en la lumbre *PMBM*
233. ahoga] *G99*; se ahoga *G82 PMBM*
234. pero] *G99*; después *G82 PMBM*
235. lumbre] *G82 G99*; llama *PMBM*
236. con las sabrosas razones] *G82 G99*; así Tisbe con hablar *PMBM*
237. y dulces conversaciones] *G82 G99*; con el ver y el conversar *PMBM*
238. así, descubierto el juego] *G99*; andaba encubierto el juego] *G82*; no
sentía su dolencia *PMBM*
239. comenzó a mostrar el fuego] *G82 G99*; ahora con el ausencia *PMBM*
240. quitadas las ocasiones] *G82 G99*; siente el fuego levantar *PMBM*
242. robarse la voluntad] *G82 G99*; halla en sí contrariedad *PMBM*
245. le entrega] *G82 G99*; entregó *PMBM*

248. y otra vida que se viva] *G82 G99*; y que otra vida se viva *PMBM*
254. ocasión] *G82 G99*; sazón *PMBM*
264. los ojos] *G82 G99*; y los ojos *PMBM*
266. Ved cual debe ella de estar] *G82 G99*; hizo alcalde al corazón *PMBM*
267. pues la hacen obligar] *G82 G99*; y a la Voluntad le dio *PMBM*
268. por Amor y su poder] *G82 G99*; el mando y gobernación *PMBM*
269. el pagar a más deber] *G82 G99*; y por jueces señaló *PMBM*
270. y el deber a más pagar] *G82 G99*; al Deseo y Afición *PMBM*
271. Hizo alcalde al corazón] *G82 G99*; Por guardas mandó poner *PMBM*
272. y a la Voluntad le dio] *G82 G99*; al Cuidado y al Querer *PMBM*
273. el mando y gobernación] *G82 G99*; con las llaves de sus puertas
PMBM
274. y por jueces señaló] *G82 G99*; y mandoselas tener *PMBM*
275. al Deseo y Afición] *G82 G99*; al Tormento, siempre abiertas *PMBM*
276. por guardas mandó poner] *G82 G99*; y cerradas al Placer *PMBM*
277. al Cuidado y al Placer] *G82 G99*; Y ved cual debe de estar *PMBM*
278. con las llaves de sus puertas] *G82 G99*; pues la hacen obligar *PMBM*
279. y mandoselas tener] *G82 G99*; por Amor y su poder *PMBM*
280. al Cuidado, siempre abiertas] *G82 G99*; el pagar a más deber *PMBM*
281. y cerradas al Placer] *G82 G99*; y el deber a más pagar *PMBM*
289. pudo] *G82 G99*; puedo *PMBM*
290. por] *G82 G99*; para *PMBM*
300. vive] *G82 G99*; pide *PMBM*
301. libre y a su voluntad] *G82 G99*; libre ya su voluntad *PMBM*
307. tal estaba] *G82 G99*; así estaba *PMBM*
308. se vido] *G82 G99*; le vido *PMBM*
311. ni menos darse] *G82 G99*; ni la toman *PMBM*
313. el Tormento] *G82 G99*; los Tormentos *PMBM*
316. con la presa] *G82 G99*; con la empresa *PMBM*
318. el Amor usó de ardid] *G82 G99*; tuvo amor muy gran ardid *PMBM*
344. cierta quiebra o raja había] *G82 G99*; cierta hendidura había *PMBM*
359. por la pared] *G99*; en la pared *G82 PMBM*
365. por haberle el rey mirado] *G99*; por ver al rey fue soltado *G82*,
PMBM
366. fue libre de aquella muerte] *G99*; y libre de aquella muerte *G82*; fue
libre de aquesta muerte *PMBM*
388. se traspasaron] *G82 G99*; se transformaron *PMBM*
393. dos almas en cada cuerpo] *G82 G99*; las dos almas en un cuerpo
PMBM
394. entrambas] *G82 G99*; y entrambas *PMBM*



398. en el ver] *G82 G99*; con el ver *PMBM*
 404. y el querer y los amores] *G82 G99*; el querer de los amores *PMBM*
 405. extendidos] *G82 G99*; entendidos *PMBM*
 418. ambos a la par hablaban] *G99*; entrambos juntos hablaban *G82 PMBM*
 421. también a la par] *G82 G99*; a la par también *PMBM*
 439. que lo causa y lo ha causado] *G99*; que la causa y lo causado *G82 PMBM*
 455. y no sabré decir más] *G82 G99*; ni sabría decir más *PMBM*
 464. mi alma] *G82 G99*; el alma *PMBM*
 467. entendimiento] *G82 G99*; sentimiento *PMBM*
 477. Mas si bien miráis] *G82 G99*; Pero si miráis *PMBM*
 478. harto os loa] *G82 G99*; bien os loa *PMBM*
 487. Vuestra lindeza es la frente] *G82 G99*; Ambos somos sin igual *PMBM*
 488. y mi pasión la corriente] *G82 G99*; por vuestro bien y mi mal *PMBM*
 489. acá, del alma salida] *G82 G99*; el fin hemos alcanzado *PMBM*
 490. que al peso de la caída] *G82 G99*; yo en ser perdido y penado *PMBM*
 491. se sube naturalmente] *G82 G99*; vos divina celestial *PMBM*
 492. Por ser tal vuestro valor] *G82 G99*; Yo como soy de tal suerte *PMBM*
 493. a nadie nada debéis] *G82 G99*; que si en mí queréis vengaros *PMBM*
 494. en favor y en disfavor] *G82 G99*; quedaré con pena fuerte *PMBM*
 495. es todo cuanto hacéis] *G82 G99*; como no podré pagaros *PMBM*
 496. obligar a más amor] *G82 G99*; el bien de darme la muerte *PMBM*
 497. Para pagar mis suspiros] *G82 G99*; Para pagar mis suspiros *PMBM*
 498. no tengo sino serviros] *G82 G99*; no tengo sino el serviros *PMBM*

Entre los versos 501 y 502 otra estrofa que se omite en las dos ediciones de las *Obras*:

Ni tengo ni sé qué pida
 pues si queréis olvidarme
 o matar, o dar la vida
 no podéis sin contentarme
 con lo que fuérades servida;
 no me quedó qué temer
 al punto que os pude ver,
 es gran dicha y gran ventura
 cuanto puede acontecer.

508. el amor] *G82 G99*; temor *PMBM*

526. la sobra] *G82 G99*; las fuerzas *PMBM*
 527. soy venida] *G82 G99*; soy traída *PMBM*
 533. quiso haceros] *PMBM G99*; hizo haceros *G82*
 534. que no me dejó en miraros] *G82 G99*; que yo no tengo en amaros
PMBM
 535. en mis manos el quereros] *G82 G99*; facultad para quereros *PMBM*
 536. ni en mi poder olvidaros] *G82 G99*; ni poder para olvidaros *PMBM*
 537. en mi pensamiento] *G82 G99*; en el pensamiento *PMBM*
 539. poco] *G82 G99*; nada *PMBM*
 545. en tiempo] *G82 G99*; al tiempo *PMBM*
 546. que es forzado] *G82 G99*; que es por fuerza *PMBM*
 549. conviene y es menester] *G82 G99*; es por fuerza menester *PMBM*
 550. que me hagáis entender] *G82 G99*; que me haga yo entender *PMBM*
 552. y otras] *G82 G99*; y más *PMBM*
 554. del fuego los corazones] *G82 G99*; fuego de los corazones *PMBM*
 563. y cuánto] *G82 G99*; cuánto *PMBM*
 565. a que el cuerpo se gozara] *G82 G99*; que mi cuerpo se secara *PMBM*
 571. las almas] *G82 G99*; dos almas *PMBM*
 574. sino claro conocer] *G82 G99*; sino dar a conocer *PMBM*
 581. En pensarse despedir] *G82 G99*; en pensarse de partir *PMBM*
 582. escotaron el placer] *G82 G99*; descontaron el placer *PMBM*
 586. escotaron el placer] *G82 G99*; descontaron el placer *PMBM*
 591. Quedaron siempre] *G99*; Quedaron siendo *G82 PMBM*
 595. y cubiertos de nublados.] *G82 G99*; ni cubiertos de nublados *PMBM*
 611. A la triste despedida] *G82 G99*; Quedaron en aspereza *PMBM*
 612. se les despidió el placer.] *G82 G99*; y en tinieblas si se ver *PMBM*
 613. y colmoles la medida] *G82 G99*; ayudando a su graveza *PMBM*
 614. la noche que con su ser] *G82 G99*; la noche que de su ser *PMBM*
 615. a la tristeza convida] *G82 G99*; favorece la tristeza *PMBM*
 616. Tiene a los dos juntamente] *G82 G99*; Ninguno de ellos dormía
PMBM
 617. Amor, que su mal consiente,] *G82 G99*; antes la vida tenía *PMBM*
 618. puestos en una balanza,] *G82 G99*; cada cual en su balanza *PMBM*
 619. colgados de la esperanza] *G82 G99*; colgada de la esperanza *PMBM*
 620. de verse el día siguiente.] *G82 G99*; de verse el siguiente día *PMBM*
 631. Ni en el hado ni en la estrella] *G82 G99*; Ni tampoco imaginaban
PMBM
 632. ni en secretos de natura] *G82 G99*; en los casos de ventura *PMBM*
 633. ni en que son milagros de ella] *G82 G99*; ni menos escudriñaban
PMBM

634. ni en las cosas de natura] *G82 G99*; los secretos de natura *PMBM*
 635. aunque procuran tenella] *G82 G99*; puesto que en ella pensaban *PMBM*
 636. que todo] *G82 G99*; mas todo *PMBM*
 639. en buscar] *G82 G99*; de buscar *PMBM*
 641. Y así a su] *G99*; Y así el *G82*; Y así en el *PMBM*

Entre los versos 650-651 otra estrofa omitida en las *Obras*:

Finalmente allí se vieron
 por dar a sus males medio
 y allí los dos propusieron
 cada uno aquel remedio
 que en la noche convinieron.

Descubrieron un amparo
 por muy llano y por muy claro
 que tal no fuera juzgado
 si supieran ser hallado
 para costarles muy caro.

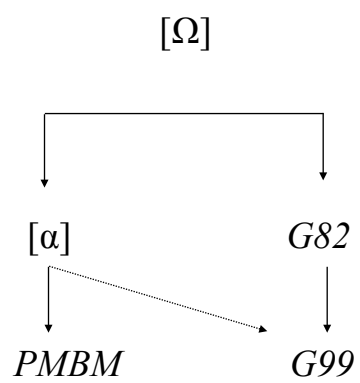
652. sin igual] *G82 G99*; de admirar *PMBM*
 656. Y el prado] *G82 G99*; el prado *PMBM*
 659. amor le faltara] *G82 G99*; amores faltara *PMBM*
 660. se lo pusiera] *G82 G99*; se los pusiera *PMBM*
 669. la gente] *G82 G99*; su gente *PMBM*
 670. descuidada] *G82 G99*; reposada *PMBM*
 674. a cada cual se le hacía] *G82 G99*; a los dos se les hacía *PMBM*
 677. Fortuna] *G82 G99*; Amor *PMBM*
 683. su pasión] *G82 G99*; la pasión *PMBM*
 684. por su casa] *G82 G99*; por la casa *PMBM*
 693. y fue] *G82 G99*; que fue *PMBM*
 701. No estaba apenas] *G82 G99*; y apenas era *PMBM*
 706. mas ella] *G82 G99*; y ella *PMBM*
 711- 720: *om. PMBM*
 721. con el miedo que llevaba] *G82 G99*; de temor de la leona *PMBM*
 722. dejó la prenda tan cara] *G82 G99*; se dejó la cobertura *PMBM*
 723. que, a saber lo que importaba] *G82 G99*; y ella huelga y la perdona *PMBM*
 724. antes la vida dejara] *G82 G99*; si el dejalla la asegura *PMBM*

725. que no el manto que dejaba.] G82 G99; de ser libre en su persona
PMBM
731. mas en la hora] G82 G99; mas en el punto *PMBM*
736. Y habiendo el agua tenido] G99; Y habiendo el agua teñido G82; y
luego habiendo bebido *PMBM*
737. con grande ruido] G82 G99; con muy gran ruido *PMBM*
740. se había ido] G82 G99; su hubo ido *PMBM*
754. tener por vella] G82 G99; traer por bella *PMBM*
758. buscando] G82 G99; mirando *PMBM*
759. mirando] G82 G99; limpiando *PMBM*
762. miró] G82 G99; halló *PMBM*
777. siempre] G82 G99; siendo *PMBM*
780. de un diamante] G82 G99; de diamante *PMBM*.
783. las tinieblas de amargura] G82 G99; tus tinieblas de tristura *PMBM*
786. desventura fiera] G82 G99; desventura mía *PMBM*
789. esclareciera] G82 G99; deshiciera *PMBM*
798. no tornó] G82 G99; no vino *PMBM*
833. porque enamorada de ella] G82 G99; que siendo vencida de ella
PMBM
835. sin abrazarse con ella] G82 G99; sin ser abrasada de ella *PMBM*
836. Fue de astuta y avisada] G82 G99; Fue bien de astucia avisada *PMBM*
- 841-850. *om. PMBM*
856. Yo solo fui el que pequé] G82 G99; Yo soy solo el que pequé *PMBM*
868. amo y adoro] G82 G99; honro y adoro *PMBM*
875. el que la puede tomar] G82 G99; quien se la puede tomar *PMBM*
877. sacaba] G82 G99; arrancaba *PMBM*
881. con estos tormentos] G82 G99; entre aquestos tormentos *PMBM*
882. y deseo] G82 G99; y el deseo *PMBM*
886. no quiera] G82 G99; no quiere *PMBM*
888. con la furia] G82 G99; con la fuerza *PMBM*
- 891-900. *om. PMBM*
901. Mostró amor a manos llenas] G82 G99; Y con la pasión furioso
PMBM
902. el fin que se espera de él] G82 G99; diciendo: ya voy, mi amada
PMBM
903. poniendo fin a sus penas] G82 G99; volvió el brazo riguroso *PMBM*
904. con la herida cruel] G82 G99; y metió la cruel espada *PMBM*
905. que rompió todas sus venas] G82 G99; por aquel pecho amoroso
PMBM
918. negro] G82 G99; prieto *PMBM*

924. plazo] *G82 G99*; lugar *PMBM*
 925. estando más descuidada] *G82 G99*; de tanto mal descuidada *PMBM*
 926. Toda enojos convertida] *G82 G99*; en enojos convertida *PMBM*
 931. Hacele] *G82 G99*; Hacenle *PMBM*
 936. de tal tormenta] *G82 G99*; de su tormenta *PMBM*
 938. de la fuente] *G82 G99*; a la fuente *PMBM*
 950. tarde yerra o siempre acierta] *G82 G99*; nunca yerra, siempre acierta *PMBM*
 954. vio en su sangre revolcado] *G82 G99*; en su sangre revolcado *PMBM*
 955. palpitar un cuerpo muerto] *G82 G99*; vido estar un cuerpo muerto *PMBM*
 958. comenzó] *G82 G99*; comienza *PMBM*
 966. Siendo el caso] *G82 G99*; Siendo el pago *PMBM*
 967. por hallarse Tisbe en él] *G82 G99*; Tisbe por hallarse en él *PMBM*
 974. está] *G82 G99*; hace *PMBM*
 989. tronchado] *G82 G99*; tocado *PMBM*
 1010. grande sin razón sería] *G82 G99*; muy gran sinrazón sería *PMBM*
 1011. Alzó los ojos un día] *G82 G99*; Alzó los ojos diciendo *PMBM*
 1014. lleváis] *G82 G99*; matáis *PMBM*
 1015. dejadnos] *G99*; dejadlos *G82 PMBM*
 1019. los dos cuerpos] *G82 G99*; las dos almas *PMBM*
 1024. tu quedarás por señal] *G82 G99*; lo tendrás para señal *PMBM*
 1038. por donde] *G82 G99*; por ende *PMBM*

Notas al aparato crítico:

El cotejo demuestra que, como ocurre con la fábula de Apolo y Dafne, la versión de *PMBM* posee variantes que evidencian que es una redacción anterior a la que aparece en los impresos (v. 126-135, 192, 194, 534-535, 611-613, 616-620, 631-635, etc.). Durante la revisión del texto se añadieron algunas estrofas que son las que encontramos en la versión final de las *Obras* (vv. 1-30, 81-120, 221-230, 711-720, 841-850, 891-900) o, por el contrario, se suprimieron para la versión impresa, por ese motivo los registramos y transcribimos en el aparato crítico. En varios pasajes, *G99* ofrece una lectura más cercana a los manuscritos (v. 365, 366, 418, 439...) que a la edición príncipe de las *Obras* demostrando, una vez más, que la última edición corrigió varios pasajes de las composiciones.



[XVII]

La visita de Amor¹⁵⁹

Obras, 1582, f. 157

Obras, 1599, f. 160

*MP*₂, Ms. II-570, f. 135

*MN*₈, 6193¹⁶⁰, f. 29

*NH*₁, Ms. B-2486, n° 413, f. 208v

Aquel supremo señor
por quien se quiere ordenar
la gran visita de Amor,
para saberla tratar
5 me prestará su favor.
Aquí se verá pintada
su cárcel también poblada
que de mucho o poco seso
no hay quien no haya sido preso
10 o de asiento o de pasada.

¹⁵⁹ Como ocurre con otras composiciones de Silvestre transmitidas por vía manuscrita, el título de esta composición también ofrece variantes en los distintos testimonios. De esta manera la encontramos en *MP*₂ bajo el título de *Audiencia y visita real de amor*, en *MN*₈ como *Visita de cárcel de amor* y en *NH*₁ como *Visita de presos de cárcel de amor*. Este último manuscrito tiene una copia en la Biblioteca Nacional hecha por Barbieri y catalogada como ms. 13418. Para nuestra edición, mantenemos el título con el que se recoge en las ediciones impresas de las *Obras*.

El título hace referencia a un procedimiento habitual en el siglo XVI por el cual semanalmente se visitaba a los presos semanalmente para rendir cuentas de la situación en la que se encontraban. Silvestre construye pues una cárcel de amor en la que los presos han cometido el delito de enamorarse. La estructura de la Audiencia coincidirá con la práctica habitual de la época que consistía en que “el Asistente de la ciudad con su teniente, oidores y alcaldes de justicia, efectuaba la visita a la cárcel para escuchar y decidir sobre los cargos que se imputaban a los recién ingresados. En este acto, a tenor de las inculpaciones y los descargos que el acusado alegara, se decidía su puesta en libertad o la apertura de un proceso y su permanencia en la prisión hasta que aquél se sustanciara” (Pérez Marcos, 2014, cap. 3).

Reseñan los testimonios Blecua y Díaz del Castillo (2011, p. 884). Existe descripción de *MP*₂ en el *Catálogo de la Biblioteca del Palacio Real* (I, pp. 227-236), y edición del *Cancionero Sevillano de la Nueva York*, Ms. B-2486, por Labrador, DiFranco y Frenk (1996).

¹⁶⁰ Descripción bibliográfica en *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII* (IV, 3975).

Verán quí púbarse
las causas y los efectos
que en Amor suelen hallarse,
hasta los vivos conceptos
15 que no pueden explicarse.

De mil maneras de amar
se salen a visitar,
en que Amor se da a sentir
amantes para reír,
20 y amantes para llorar.

Si alguna otra forma hubiere
la puerta queda entornada,
entrar puede el que entrar quiere,
y démosla por cerrada
25 para el que entrar no quisiere.

De la obra, la invención
me someto a corrección
y para mejor enmienda,
al necio suelto la rienda
30 y al sabio pido atención.

El gran dios de los amores
y Venus la dulce diosa
salen como vencedores
a la visita amorosa
35 de sus presos amadores.

Después de haber dado acecho¹⁶¹
en duro y en blando pecho
victorioso Santiago¹⁶²,
viene a ver el estrago
40 que con sus manos han hecho.

¹⁶¹ Seleccionamos en este punto la versión que ofrece *MP*₂ frente a la lectura de los impresos (“ha hecho”), de *MN*₈ (“ahecho”) y *NH*₁ (“a trecho”) por coincidir mejor con el sentido completo de la estrofa.

¹⁶² Según cuenta la leyenda el apóstol Santiago apareció montado un caballo blanco en batallas como la que tuvo lugar en Clavijo en el año 874 para anticiparle al rey de España su victoria frente a los serracenos. Esta hazaña le ha valido el mérito de ser postulado Patrón del país así como también símbolo de la Guerra Santa. A este aspecto puede estar aludiendo Silvestre al calificar de victorioso al apóstol.

A Venus es de miralla
y a Cupido allí con ella,
que a cuantos adelante halla,
a cual hiere, a cual tropella,
45 y a todos los avasalla.

El Amor va tan triunfante
y Venus tan elegante,
y todos tan de vencida
que no hay cola en esta vida,
50 que se les pare delante.

Tales iròs Amor ira,
tan rico va de despojos,
tan dulcemente respira,
que se arrebatata los ojos
55 y el alma de quien los mira.

A visitar van así,
llevando el mundo tras sí,
a su cárcel de afición,
cuya varia descripción
60 quiero yo hacer aquí.

Quiso Amor dificar,
donde siempre es primavera,
un tan alegre lugar
que si el Amor se perdiera,
65 se pudiera allí hallar.

Y por mayor preeminencia
de su valor y excelencia,
por ser el asiento tal,
hizo allí asentar real
70 para su real audiencia.

De aquella estancia el frescor
cualquier alma sanaría
de cualquier otro dolor,
si no del que allí se cría
75 que es un frenesí de amor.

No hay paso en este lugar
que no haga enamorar,
todo es amorosa llama
cada cosa por sí ama
80 y está convidando a amar.

Arroyos travesando
por el jardín deleitoso;
Céfiro, de cuando en cuando,
viene fresco y oloroso,
85 sabrosamente soplando.

El murmullo que se oía,
las aves y su armonía,
es bastante su dulzor
para encender el amor
90 a la nieve, helada y fría.

El suelo es una floresta
toda sembrada de amores,
tan ornada y tan compuesta,
que se reviven las flores
95 en amorosa respuesta.

Y aunque parezca hermosa,
agradable y suntuosa,
es costoso su dulzor,
porque está tras cada flor
100 un áspide ponzoñosa.

Esta cárcel tiene asiento
sobre ociosos pensamientos,
vanidad es el cimiento
y todos sus fundamentos
105 son edificios de viento.

Toda es obra del Levante¹⁶³,
inestable, varia, inconstante,
y con ser de aquesta suerte
es más firme y es más fuerte
110 que si fuese de diamante.

Es todo su material
de contrarios accidentes,

¹⁶³ Silvestre describe la morada de Amor desde dos puntos de vista. Por un lado relatando lo que *quiso amor edificar* (v. 61) un lugar en el que mora Céfiro, viento del oeste y el más suave de todos los vientos, mensajero de la primavera. En contraposición, el poeta reproduce el tópico virgiliano de “anguis latet in herba” que toma la forma del viento de levante, molesto e inestable y que es, en realidad, lo que se esconde tras los muros de esa cárcel de amor. Entre descripción y descripción, en los versos 99 y 100, el poeta ya nos advierte: *tras cada flor se encierra áspide ponzoñosa*.

y con ser de este metal
de colores diferentes,
115 jaspe y pórvido, no es tal.
Y el que más, más se avecina,
las colores determina
como al sol yendo a mirar,
la piedra triangular
120 de materia cristalina.

Estas colores tan bellas
más que por ornato son,
porque quiso Amor ponerlas
por la significación
125 que hay en cada una de ellas.

Azul, pardo y colorado,
blanco, verde y encarnado,
y otras colores sin cuento,
que por una de contento
130 hay doscientas de cuidado.

En sus muros y cortinas,
hay unas puntas muy bravas
más que de abrojos¹⁶⁴ y espinas
y de hierro unas aldabas¹⁶⁵
135 sembradas por las esquinas.

En ~~sta~~ actividad
de vana curiosidad
están hechos los quiciales
en dos puertas principales:
140 Ocasión y Ociosidad.

Cien mil ventanas y puertas,
de mil maneras labradas,
sin otras entradas ciertas
están al salir cerradas,
145 y al entrar todas abiertas.

¹⁶⁴ *Abrojo*: (DRAE) De *abre* y *ojo*, por la precaución que precisaba quien segaba un terreno lleno de abrojos. Planta espinosa de la familia de las cigofiláceas, perjudicial para los sembrados.

¹⁶⁵ *Aldaba*: (DRAE) Literalmente “lagarta”, por su forma, en origen semejante a la de este reptil. 1. Pieza de hierro o bronce que se pone a las puertas para llamar golpeando con ella, o fija en la pared para atar de ella una caballería.

Si una vez el lazo aprieta,
la salida es tan secreta
y las vías tan extrañas,
que tuvo menos marañas
150 el laberinto de Creta¹⁶⁶.

Dentro por los corredores
hay pintadas mil historias,
grandes hazañas de amores,
altos triunfos y victorias
155 de leales amadores.

Nunca ~~ni~~ ~~a~~ ~~R~~ael
con tal mano ni pincel,
ni fueron tales papeles
hechos por Zeuxes, ni Apeles¹⁶⁷,
160 ni Angelo Micael.

¹⁶⁶ Era el lugar donde el Minos mantenía recluido a su hijo Minotauro. El rey “hizo construir al artista ateniense Dédalo, que entonces vivía en su corte, un inmenso palacio (el Laberinto), formado con un embrollo tal de salas y corredores, que nadie, excepto Dédalo, era capaz de encontrar la salida. Allí encerró al monstruo, y cada año —otros dicen que cada tres años, o incluso cada nueve—le daba en pasto a los siete jóvenes y otras tantas doncellas que, como tributo, le pagaba la ciudad de Atenas. Teseo se integró voluntariamente en el número de estos jóvenes y, gracias a la ayuda de Ariadna, consiguió no solo inmolar al animal, sino hallar el camino de salida del palacio” (Grimal, 1981, p. 361)

¹⁶⁷ Ambos fueron pintores de la época clásica. Zeuxis o Zeuxippos fue un pintor griego, nacido en Heraclea y que estuvo activo aproximadamente entre los años 435 y 390 a. C. Por otro lado, Apeles fue pintor de Alejandro Magno y uno de los más queridos y afamados artistas de la Edad Antigua. Nació en Colofón, en el año 352 a. C.; y falleció en Cos el 308 a. C.

Silvestre mezcla en esta estrofa las influencias culturales clásicas y contemporáneas de un poeta del XVI haciendo alusión no solamente a referentes antiguos sino también revelando modelos italianos más próximos que suponen el Renacimiento: “Aunque muchas de las alusiones a los pintores antiguos si se contemplan aisladas pueden justificarse como simples muletillas de los escritores para arropar su discurso literario, lo cierto es que fueron tan numerosas y se incluyen en contextos tan variados que no se puede menospreciar su importancia para la difusión de una imagen del artista. Si bien, desde un punto de vista doctrinal, fueron los tratados de retórica las fuentes sobre las que se construyeron las bases para la creación de la doctrina humanista de la pintura, la obra de Plinio y la variedad de anécdotas utilizadas por otros escritores sirvieron para dar un soporte trasladable a la experiencia cotidiana a esa doctrina. Apeles, Zeuxis o Timantes se convirtieron así en el horizonte mítico de la historia de la pintura, y ello se advierte muy bien en los tratados de arte” (Portús Pérez, 1999, p. 188).

Soberbio poder y mando
en la historia de Cupido
está pintando en entrando;
vencedor nunca vencido,
165 el mundo señoreando.

En un carro refulgente
atada infinita gente
y entre sus hechos feroces
supeditados los Dioses,
170 y Apolo principalmente.

Estaba Venus a la ~~osa~~
pintada con rostro ufano,
contenta y vanagloriosa,
porque Paris el Troyano
175 le dio el premio de hermosa.

Y Juno y Palas con ella
con tan rabiosa querella
que dieran de buena gana
las vidas por la manzana,
180 y no por el valor de ella¹⁶⁸.

Otras ~~pompas~~ ~~mañas~~
había que no prosigo,
porque de sus fuerzas y mañas,
quien quiera será testigo
185 si escudriña sus entrañas.

Y de sus hechos esquivos,
de sus presos y cautivos,
callaré por esta vía
y porque la historia mía
190 no reza sino de vivos.

Tiene ~~us~~ ~~epartimientos~~
en esta cárcel Amor,
y no da los aposentos
a medida del valor,
195 sino de los pensamientos.

¹⁶⁸ Los vv. 161-180 relatan el episodio de París y la manzana de la discordia y guardan cierto paralelismo con unos grabados de Marcantonio Raimondi (c. 1480 - c. 1534) que reproducen, según McPhail (2012, p. 75), el hoy perdido *El juicio de Paris* de Rafael.

El ~~ejor~~ pasentado
es el de mejor cuidado,
y tiene mejor lugar
el que mejor sabe amar,
200 y está mejor empleado.

El Amor ~~uele~~ ~~bar~~,
viendo el apetito suelto,
suelto y atado al querer
que quede vuelto y revuelto
205 de su ser en otro ser.

Hace con su ceguedad
de la razón, voluntad;
de la voluntad, razón;
de la libertad, prisión;
210 de la prisión, libertad.

No hay tasa en los beneficios,
ni orden en las prisiones,
ni mérito en los oficios,
ni se dan los galardones
215 a cuenta de los servicios.

Y lo que de esto se alcanza,
es que Amor los trae en danza,
porque el fuego se porfie,
y el fallo no desconfíe,
220 ni el leal tenga esperanza.

Amor derrama un recelo
entre todos y un furor
que las gentes llaman celo,
y llamáranle mejor
225 rabia o ira del cielo.

Es mal de tan mal natío¹⁶⁹,
que nombrarlo es desvarío,
dígalo quien lo sintiere,
y cállelo, si pudiere,
230 que no podrá, yo lo fío.

¹⁶⁹ *natío*: (DRAE) Nacimiento, naturaleza.

Todo su ser está escrito
entre verdad y mentira,
y aunque él afirma su rito,
las menos veces que tira
235 suele acertar en el hito.

Todo lo guarda y pertrecha
sin pensar que queda trecha
por donde puedan herille,
y el daño suele venille
240 de donde menos sospecha.

En esta cárcel crüel
no solamente está el preso,
mas la cárcel esta en él,
y el prisionero es el Seso,
245 donde no hay memoria de él.

Es alcalde el Corazón,
alguacil el Afición,
los Deseos, porquerones¹⁷⁰,
y los ojos son ladrones
250 llevados a la prisión.

Es el reo la Imprudencia,
el autor, el Pensamiento;
Amor quien da la sentencia,
quien la ejecuta, el Tormento
255 que nace de esta dolencia.

De aquesta cárcel oscura,
la prisión es la Locura,
cadena, la Ceguedad,
y la propia Voluntad
260 llave de la cerradura.

Todos los cinco sentidos
son porteros y oficiales,
tan penados y perdidos,
tan sujetos a los males,
265 como los otros rendidos.

En aquesta cárcel tal,
es la visita esencial

¹⁷⁰ *porquerón*: (DRAE) Corchete o ministro de justicia encargado de prender a los delincuentes o malhechores y llevarlos a la cárcel.

y esta entiende mi escritura
en todo lo que figura
270 en estotra material.

Cupido y Venus legaron,
con trono y pompa real
y en llegando se asentaron
en su estrado y tribunal
275 y la audiencia comenzaron.

Amor, después de asentados
escribanos y letrados,
antes que pleitos tratasen
mandó que se visitasen
280 algunos encarcelados.

Un ief namorado
salió alegre y congojoso,
salió riendo y penando,
salió contento y lloroso,
285 de mil contrarios cercado.

Diciendo: Viva l Amor,
por quien yo vivo en dolor;
que mi mal es de manera
que en ser poco me doliera,
290 si pudiera ser mayor.

Es tan alto mi cuidado,
tan preciosa mi pasión,
soy tan bien aprisionado
que pido reconvención
295 del tiempo que no lo he estado”.

Vista la fe y el valor,
y el arte del amador,
le dijo Venus delante:
“Aqueso no es ser amante
300 sino ser el mismo Amor”.

Cupido dijo: “Este tal
quiero para mi servicio,
y en esta Audiencia Real
se le dé cargo y oficio
305 de promotor y fiscal.

Y la dama, sea quien fuere,
que tal amador tuviere
no debe negarle nada,
so pena de ser negada
310 de quien ella más quisiere”.

Otro, tras este que digo,
salió ajeno de entenderse,
diciendo entre sí y consigo:
“Que no hay quien pueda valerse
315 con este Amor enemigo,
que me tiene su cuidado
como pájaro enlazado,
no aprovecha a resistir,
cuanto más pruebo a salir
320 tanto quedo más atado”.

Díjole l Amor iendo:
“¿Qué os parece que sentís?”
“Lo que siento no lo entiendo,
páreceme que os reís
325 de mí que me estoy muriendo”.

Cayole en gracia al Amor,
y sentenció en su favor,
que en un tormento tan largo,
a vueltas de tanto amargo
330 se le diese algún dulzor.

Trajeron allí en prisión
un amador enojoso,
y pónenle acusación,
que es parlero y jactancioso,
335 con razón y sin razón.

Dijo su dama por él
que se ha de huir de aquel,
peor que de pestilencia,
y el Amor dio por sentencia
340 que nadie fíase de él.

Dijo Venus ne oncordia,
casi de todo conflicto:
“Quédese el pleito en discordia,

que para tan gran delito
345 es mucha misericordia”.

Apeló por vía de fuerza
y tanto la causa esfuerza
que, vuelto el pleito a mirar,
fue sentenciado a remar
350 en galeras de por fuerza.

Un amador sin paciencia
dice que de Amor se corre,
que contra su preeminencia,
mientras el término le corre,
355 le ejecutan la sentencia.

El icenciado Afición,
le sentenció sin razón,
perpetuamente a penar,
y mandola ejecutar
360 antes de la apelación.

Pide y suplica al Amor,
que lo que tan mal entiende
el jüez inferior,
se lo revoque y enmiende
365 como Rey superior.

Díjole el Amor que amase,
que sirviese y porfiase,
condenó lo procesado
y, por vía de atentado,
370 mandó que se revocase.

Diciendo: “Amor, ¿qué me quieres?”
(entró allí un desvergonzado),
“No vales dos alfileres
el oro te ha despreciado,
375 que es el rey de las mujeres.

El Amor es el dinero,
y es cambiador usurero,
negro comprado y vendido”.
Dijo, enojado, Cupido:
380 “¿Quién es este majadero?”

“¡Oh, reniego de mis males!,
 ¿Quién ha de ser sino yo?
 Amador de los leales
 a quien su dama cambió
 385 a trueque de seis reales.
 ¿Puede ser mayor fatiga
 que la vea hacer liga
 con el que mejor cayere,
 y por más tormento quiere
 390 que se sienta y no se diga?”

Dijo Venus: “De esa suerte
 no hay quien se pueda valer
 porque el hueso, flaco o fuerte,
 cada uno ha de roer
 395 lo que le cupiere en suerte.
 Las mujeres se han de amar,
 y oír y ver y callar,
 querellas por otras vías
 es demandar gullorías¹⁷¹
 400 que no se las han de dar”.

Salió luego un burlador,
 por yerro traído allí,
 diciendo a voces: “Señor,
 para qué me traen aquí,
 405 que yo nunca fui amador.
 Ni sé si amor es crüel,
 ni si tiene hiel ni miel,
 en balde estoy aprisionado”.
 Dijo Amor: “Denlo en fiado,
 410 y nadie se fie de él”.

Unas coplas muy cansadas
 con muchos pies arrastrando¹⁷²,

¹⁷¹ *gulloría*: (*Autoridades*) Ave pequeña. Andan casi siempre en bandadas, y anuncian la Primavera, porque al venir esta, se levantan en el aire muy altas, y van cantando muy alegres. Son muy sabrosas, pero muy difíciles de cazar, por lo cual se les hubo de dar este nombre. Del que apetece cosas extravagantes se dice que pide gullorías.

¹⁷² El poeta ironiza con la medida del verso endecasílabo que Castillejo defendió con los siguientes versos: Y qu'el metro castellano / no tenía autoridad / de decir con majestad / lo que se dice en toscano / con mayor felicidad.

a lo toscano imitadas,
entró un amador cantando,
415 enojosas y pesadas.

Cada pie con diez corcovas
y de peso doce arrobas,
trovadas al tiempo viejo;
Dios perdone a Castillejo
420 que bien habló de estas trovas.

Dijo Amor: “¿Dónde se aprende
este metro tan prolijo,
que las orejas ofende?
Por estas coplas se dijo
425 algarabía de allende¹⁷³.

El sujeto frío y duro,
y el estilo tan oscuro
que la dama en quien se emplea
duda, por sabia que sea,
430 si es requiebro o si es conjuro.

Ved si la invención es basta,
pues Garcilaso y Boscán
las plumas puestas por asta,
cada uno es un Roldán
435 y con todo no les basta¹⁷⁴.

Yo no alcanzo cuál engaño
te hizo para tu daño
con locura y desvarío
meter en mi señorío
440 moneda de reino extraño”.

¹⁷³ Recoge el refrán completo Correas (1627, p. 44): “Algarabía de allende, que el que la habla no la entiende” para referirse a aquello que escapa de entendimiento o resulta disparatado. Silvestre en este pasaje acusa al verso endecasílabo de resultar demasiadolargo y confuso y, en clave humorística, busca una expresión popular que desautorice esa nueva práctica poética.

¹⁷⁴ Probablemente el autor se refiere a la dualidad entre armas y letras, poniendo de manifiesto que hasta caballeros famosos de la talla de Boscán y Garcilaso se dedican también al oficio de componer. Así mismo, el guiño jocoso puede ocultarse detrás de la comparación de los soldados/poetas con el protagonista de la Chanson de Roland, a quien el cantar épico idealizó hasta convertirlo en héroe y que no deja de ser —en palabras del Amor, al final de la estrofa— *moneda de reino extraño* (v. 440), igual que el endecasílabo de la lírica italianizante importado por los poetas castellanos.

“Con dueñas y con doncellas,
 —dijo Venus— ¿qué pretende?,
 ¿quién les dice sus querellas
 en lenguaje que no entiende¹⁷⁵
 445 él, ni yo, ni vos, ni ellas?
 Sentencio al que tal hiciere,
 que la dama por quien muere
 lo tenga por cascabel,
 y que haga burla de él
 450 y de cuanto le escribiere”.

Un mador azorral
 rastrero de poco vuelo,
 se entró quejando muy mal,
 porque no halló señuelo
 455 su apetito sensüal.
 Dijo Amor: Esa pñra
 es mal de bellaquería¹⁷⁶,
 y envíole enhoramala
 que se fuera de su sala
 460 a otra de menor cuantía.

Entró un portugués galante
 deshecho todo en amor,
 diciendo: “Aparta y *diente*¹⁷⁷
 que entra *o melhor* amador
 465 que hay de poniente a levante”.

¹⁷⁵ Siguen las burlas hacia los nuevos metros italianos. Si un par de estrofas atrás el Amor se cuestionaba de qué modo iban a entender las damas tales novedades —bien como requiebros, bien como conjuros— ahora, de la boca de Venus, el poeta repite la idea de que componer en tal medida es hablar un lenguaje condenado a no ser entendido. Concluye la estrofa con la sentencia de Venus que ordena a damas y doncellas burlarse de los amadores que practiquen tales innovaciones.

¹⁷⁶ *Bellaquería*: (*Autoridades*) La cosa mal hecha, la acción ejecutada ruin y malamente, y con picardía.

¹⁷⁷ *y*: (*Autoridades*) Del latín “ibi”. Adv. dem. desus. Allí.

diente: (*DPLP*) À frente: estar diante de alguém.

El sentido del pasaje se ajusta a la lectura: “Aparta allí delante, que entra el mejor amador...”. En este verso la *y* no ejerce la función de conjunción copulativa sino de adverbio. El poeta hace también uso del portugués, lengua que compartía de origen con este galante lusitano que, como se verá en la *Residencia de Amor*, es Jorge de Montemayor.

Trató de su hidalguía,
una vana, otra vacía,
y echó requiebros sin tino
porque piensan que no es fino
470 si no es tinto¹⁷⁸ en herejía.

Venus por un rato quiso
gustar de sus entremeses,
y dijo con lindo aviso:
“Esto de los portugueses¹⁷⁹,
475 todo es amor vaciadizo.
Son grandes quebradores,
y es como aire sus amores;
por gustar de su dolencia
mandó que le den audiencia;
480 lo demás, se vaya en flores”.

Entró un amador trompero¹⁸⁰
diciendo sin pena alguna:
“Amor, por todas me muero,
no me empleo en sola una,
485 cuantas veo, tantas quiero”.
Respondiérole los dos
el uno y el otro dios:
“¿Sois perro de muchas bodas¹⁸¹?

¹⁷⁸ María Luz Rodrigo (2016, p. 50) estudia la importancia del vino en la alimentación mediterránea y señala como “para los judíos el vino era, desde los tiempos bíblicos, la bebida alcohólica más apreciada. Se consideraba un alimento fundamental en la dieta cotidiana, pero también un elemento excitante de distracción en los momentos de diversión y ocio y una bebida ritual imprescindible en la cena del *shabat* y en el culto de las principales fiestas del calendario litúrgico hebreo”. En esa línea apunta también Rodrigo que en las acusaciones y sospechas de herejías y judaísmo dirigidas a los tribunales de la Inquisición era habitual alegar la ingesta de este tipo de vino.

¹⁷⁹ El tópico de los portugueses galantes fue ampliamente utilizado en el Siglo de Oro asimismo Teijeiro Fuentes (2006, p. 694) señala que “la fama del galante portugués y su arrullo amoroso están estrechamente relacionadas con su lengua tan melosa y musical, capaz de competir con las del resto de la Península”.

¹⁸⁰ *trompero*: (*Autoridades*) Del francés “*trompeur*”. Que engaña: *Amor trompero*.

¹⁸¹ Silvestre recurre aquí a un refrán popular recogido por Correas en 1627: “Como perro de muchas bodas que en ninguna come por comer en todas” para satirizar a este amador sin límites. Leo por la edición de 1906 del *Vocabulario de refranes* (p. 351).

490 Pues queredlas vos a todas,
y ninguna os quiera a vos”.

Otro se queja y suspira:
“Amor, ¿por qué tal congoja?
Que la que mi alma mira,
cuando yo tiro ella afloja,
495 cuando yo aflojo ella tira”.

“Amador no se ~~pe~~esperes,
condición es de mujeres;
—dijo Amor—, usa de arte,
finge amar en otra parte
500 y harás lo que quisieres”.

Un falso amador decía:
“El Amor y el Afición,
hablando con Cortesía,
se han hecho contratación,
505 negocio y mercadería.

Tener ~~bu~~nteligencia,
y sobrada diligencia,
y alcahueta singular,
que sepa cuajar la mar
510 y liviana competencia.

Los avfores ~~q~~tendellos,
quejarme si los negare,
decir que muero por ellos
y cuando más me quejare
515 pasarme mejor sin ellos.

Estos son amores sanos
de los sabios cortesanos,
que esotros necios leales
tras estos amores tales
520 se comerían las manos”.

“Donosa ~~o~~rtesanía
—dijo el Amor—. Si así fuese,
a mi me convertiría
cada uno en su interese,
525 y el mundo se acabaría.

Falsarios ~~y~~hocarreros

son aquellos caballeros
que entre buenos amadores
no pueden tratar amores
530 por tramposos y fulleros”.

Otro se aflige y querella,
que sirve parece y muere
de amores de una doncella;
diez años ha que la quiere
535 sino que no lo sabe ella.

Todo se le va en amarla,
en quererla y contemplarla,
y delante ella llegado
de puro corto y cortado,
540 aún no se atreve a hablarla.

Delante de Amor se inclina,
que para mostrar su llaga
le dé gracia y medicina,
o que a su dama le haga
545 piadosa y adivina.

Dijo Amor: “No hay que parar,
sino que habéis de hablar,
importunar y pedir,
y ojalá os quieran oír,
550 cuanto más galardonar”.

Otros dos como bausanés¹⁸²,
siendo de Amor preguntados
por quién eran sus afanes,
halloles de enamorados
555 no más de los ademanés.

Con ivlanos urfdamentos
y amorosos pensamientos,
divisados de mil talles,
de aquestos azotacalles
560 que andan bebiendo los vientos.

Y jdiles: Iródcentes,
mejorad vuestros estados

¹⁸² *bausán*: (DRAE) Figura humana, embutida de paja, heno u otra materia semejante y vestida de armas, que se hacía para simular un combatiente. Persona boba, simple, necia.

en ser fríos o calientes,
y no andéis embelesados
565 hechos terreros de gentes.

O bien seguí mi porfía,
o tomá otra fantasía
porque tome yo razón:
si he de doblar la prisión
570 o alzar la carcelería”.

“Amor, ¿por qué quieres, di,
que pierda el tiempo y los pasos?
—se quejó un amante allí—,
que me traen en traspasos,
575 después de haber dado el sí.

La merced hecha y firmada,
concedida y otorgada
debajo de juramento,
resérvanme el cumplimiento
580 para después de casada.

A ti, dulce Venus, pido
que deshagas estos lazos,
y le digas al oído
que no ha de haber tantos plazos
585 para pagar lo servido”.

Quedó Amor lgo onfuso
y un breve término puso,
en que ella alegue y declare
y con lo que declarare
590 quede el pleito por concluso.

Un mador ~~ste~~ cruzado
entró con poco alboroto
diciendo medio embozado¹⁸³:
“Del poder de Amor soy roto,
595 sobre roto, enamorado,
mas con esto me consuelo,
que echando bien el anzuelo
algún lance toparé

¹⁸³ *embozado*: (DRAE) Disfrazar, ocultar con palabras o con acciones algo para que no se entienda fácilmente.

600 que pueda subir mi fe
quizá donde mude el pelo.

Yo soy más seco que un robre,
y más sin blanca que un galgo,
presentareme por pobre,
y si con el pleito salgo
605 yo seguro que me sobre”.

Dijo Amor: “No te zozobres
que podrá ser que te cobres,
déjame hacer a mí,
parece el sábado aquí
610 que es el audiencia de pobres¹⁸⁴”.

Un ~~jocete~~ ^{pidb},
livianete enamorado,
el seso verde y florido,
entró allí muy requebrado
615 quejándose de Cupido:
“Si quiere Amor que no duerma
y que sirva yo a Belerma¹⁸⁵
al cabo de mi vejez,
la voluntad pronta es
620 pero la carne está enferma.

¹⁸⁴ A tenor de los datos que figuran en las Ordenanzas de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid (1566, f. 136) las audiencias de pobres se celebraban en sábado: “Los pleitos de los pobres se deben ver conforme a la Ordenanza, y en los días que de ella dispone, y el que se comenzara en sábado. No pudiéndose acabar aquel día se proseguirá en los otros días hasta que se acabe y no se debe aguardar a proseguirlo y continuar otro sábado, y debe verse sin entremeter otros pleitos, salvo en caso el que pleito fuere grande”

¹⁸⁵ El romance de Belerma y Durandarte queda recogido en el *Romancero*, entre otras composiciones, con el poema que comienza: “¡Oh, Belerma!, ¡Oh, Belerma! / por mi mal fuiste engendrada / que siete años te serví / sin alcanzar de ti nada / y ahora que me querías / muero yo en esta batalla”. El poema, que narra cómo Durandarte muere en batalla y le pide a su primo Montesinos que, una vez muerto, le entregue su corazón a Belerma, gozó de tanta popularidad en el siglo XVI, que incluso llegó a componerse una segunda parte del romance en la que Montesinos llega a Francia para hacer entrega a Belerma del corazón de Durandarte.

El texto, según Cleofé Tato (2010, p. 282), “está muy presente en pliegos sueltos, pero se recoge en pocas antologías; Di Stefano apunta solo tres, de entre 1547 y 1551: el *Cancionero de romances* sin año, el de 1550 y la *Tercera parte de la Silva de varios romances*, aparecida en Zaragoza en 1551”.

Prendiome, yendo de paz,
el Amor con falsos modos,
por dar conmigo solaz¹⁸⁶,
que viéndome dicen todos
625 cual viene el viejo rapaz¹⁸⁷".

Rio Amor a boca llena,
y luego manda y ordena
que cualquier viejo que fuere,
lo suelten cuando él quisiere
630 sola la prisión por pena.

Cabizbajo y rgonzoso,
pareció encubriendo amores
un amante congojoso,
que por ciertos disfavores
635 se había entrado religioso.

Entró diciendo: "Amor di,
dó me esconderé de ti
que por do quiera que voy,
tan cerca contigo estoy,
640 cuan apartado de mí.

Dile un jaque a tu dolencia,
pensando que fuera mate,
y hallo por experiencia
que allí das mayor combate
645 donde hay mayor resistencia.

Y pues tal es tu pasión
declino jurisdicción,
no quiero servirte ya".
Dijo Amor: "Volvedlo allá,
650 y dobladle la prisión".

Otro amante fue de ver,
que en su talle y su manera
mujer era al parecer
y bien mirado no era
655 mujer, ni para mujer.

Y dijo: "¿Qué cosa es esta?

¹⁸⁶ *solaz*: (DRAE) Consuelo, placer, esparcimiento, alivio de los trabajos.

¹⁸⁷ *rapaz*: (DRAE) Muchacho de corta edad.

¿Herirme a mí de qué presta?
Amor, pues en tu ordenanza
tengo sin hierro la lanza,
660 sin cureña¹⁸⁸ la ballesta.

Yo de amar bien puedo amar,
mas no entiendo este querer
de qué puede aprovechar;
si no hay huevos que poner,
665 ¿para qué es cacarear?”

Dijo Amor: “Amá y queré,
provisión de cortes fue
concedida por favor
a las maestras de amor,
670 ellas saben para qué”.

Entró un negro enamorado¹⁸⁹
con una rica presea¹⁹⁰,
riose todo el senado,
diciendo: “También en Guinea
675 negro amor, amor tiznado”.

Dijo Amor: “Aunque es tizón
renegad de la ocasión,
que estos ardiendo en mis llamas
suelen gozar de sus amas,
680 y aun de las que no lo son”.

Venus dijo: “¿Qué hacemos,
con tantos encarcelados?

¹⁸⁸ *Cureña*: (Autoridades) Se llama también el palo de la ballesta.

¹⁸⁹ Silvestre podría estar haciendo alusión a Juan Latino, catedrático de Gramática con quien el poeta coincidió en Granada. Tal es el humor que gastaba el organista, que de ellos cuenta Pedro de Cáceres en su discurso preliminar de las *Obras* como “Hablando una vez a ciertos amigos, en compañía de Juan Latino, dicen que habló a todos y no a él, que no le vio o se fue de industria, y quejándose Juan Latino delante de los mismos de ello, dicen que respondió: perdone señor maestro, que entendí que era sombra de uno de estos señores”. El hecho de que el amador entre con “rica presea” indica que su condición no era la de esclavo, sino la de un hombre bien posicionado; por otro lado, en la Granada coetánea a Silvestre pocos hombres encajaban en esta descripción más allá del ilustre gramático.

¹⁹⁰ *Persea*: (Autoridades) La alhaja, joya o cosa preciosa y de mucho valor y estimación.

Para otra vez los dejemos,
basten ya los visitados,
685 y a las damas visitemos.

Salgan dueñas y doncellas,
que no son exentas ellas,
siervas son del mismo rey,
nuestra fuerza y nuestra ley
690 también se extiende por ellas.

Porque no hagan morir
a los tristes que atormentan,
Amor les hace sufrir
el mismo mal porque sientan
695 el mal que hacen sentir.

Mas por el daño que fuera
que de ellas tal se supiera,
estén las puertas cerradas
cuando sean visitadas,
700 por la honestidad si quiera¹⁹¹”.

Estando en aquesto entró
el de mayor preeminencia
de cuantos Amor hirió,
con tal valor y excelencia
705 que el Amor se le humilló.

Nunca se vido amador
de tanto lustre y valor,
y en verlo Cupido tal
lo asentó en su tribunal,
710 como a hidalgo de amor.

Y díjole: “Saber quiero
antes que pase adelante,
por no quebrantar el fuero,
si venís por pleiteante,
715 o si sois mi prisionero”.
“Aunque preso del querer
—respondió—, yo os vengo a ver,

¹⁹¹ En el testimonio *MN*₈, que se corresponde con el ms. *MN* 6193 (f. 32v), entre esta estrofa y la siguiente puede leerse la siguiente acotación: *Aquí entra el amante de la dama por cuyo servicio se hizo esta obra*, dando a entender que el siguiente amador es el propio autor del poema, Gregorio Silvestre.

no soy vuestro preso, no,
que la que a mi me prendió,
720 a vos os pueda prender.

Otra ley, otro valor,
otra manera de amar,
en otra audiencia mayor
me tengo de visitar,
725 de otro amor que es más que Amor.

El menor bien de mi mal
y el menor tormento es tal,
y tal es la causa de él,
que solo pensar en él
730 excede a vuestro caudal.

De este amor el fundamento
es una gran hermosura,
un nuevo merecimiento,
un milagro, una figura,
735 sobre humano entendimiento.

El ~~il~~agroso emblante
de Venus que está delante,
puesto junto con el de ella,
es con el sol, una estrella,
740 piedra tosca con diamante”.

Miró la madre a Cupido,
y él dijo muy alterado:
“Bien podéis, por lo que he oído,
ser vos bien enamorado
745 pero no bien comedido”.

Respondió: “Mi lengua es ruda,
mas la razón que me ayuda
sin que pase tiempo largo,
me sacará de este cargo
750 y a vosotros de esta duda.

Y no andemos por las ramas,
que de su gran perfección,
y del ardor de mis llamas
se verá declaración
755 al visitar de las damas.

Visitadas han de ser,
y la mía os vendrá a ver,
y si Cupido la viere,
defiéndanse si pudiere
760 y córrase de poder¹⁹²”.

Descontenta, y redolosa,
salió luego una doncella,
atajada y vergonzosa,
y enderezó su querella
765 a Venus la dulce Diosa:
“Alta eina searecida,
pues por ti soy compelida¹⁹³,
remedia el mal que hiciste
por aquel que padeciste
770 de amor de Adonis herida.

Y el amor que al alma inflama
y la enciende en desvarío,
infunda en aquesta llama
que pueda sin daño mío
775 remediar a quien me ama.
¿Qué consejo será cuerdo?
Si lo remedio me pierdo,
y él si no le doy ayuda”.
Quedaron los dos en duda
780 y dijeron: “Al acuerdo”.

Otra dama entró confusa
diciendo: “Cupido, rey,
dame remedio, o excusa
contra una inicua ley,
785 que entre tus leyes se usa.

¹⁹² En el testimonio *MN*₈, ms. MN 6193, entre esta estrofa y la siguiente puede leerse otra acotación del copista: *Visita de damas*.

¹⁹³ *Compelido, da*: (*Autoridades*) part. pass. Obligado, precisado y apremiado.

Porque siendo otra Lucrecia¹⁹⁴,
me haces que como necia
anteponga a un generoso,
un rasca mulas sarnoso,
790 que aún de verme no se precia”.

Dijo Amor: “No digáis tal,
y entended que en este empleo
no corre más de un metal
alto, bajo, lindo y feo,
795 en amor, todo es igual.

Yo también quise hacer
que en el reino del querer
nadie a nadie menoscabe,
porque ninguno no sabe
800 lo que ha de acontecer”.

Otra entró diciendo así:
“Yo a mí misma me persigo,
Amor, siguiéndote a ti,
y trato como a enemigo
805 a quien quiero más que a mí.

Ando yo tras lo que él anda
y cuando no se desmanda
incítale a procurarlo,
y si viene a demandarlo,
810 no le otorgo la demanda.

Entre la paz y la guerra,
embelesado tras mí,
lo traigo pecho por tierra,

¹⁹⁴ El relato de la joven Lucrecia fue recogido entre otros por Tito Livio y por Ovidio en sus *Fastos*. Francisca Moya (1995, p. 233) señala que “esta historia contenía una serie de ingredientes susceptibles de tratamiento literario: la pasión incontrolable del joven Tarquinio, la *pudicitia* y fidelidad de Lucrecia a su esposo, la violencia de que es objeto la mujer, su confesión del hecho, el suicidio y la reacción de los que contemplan el espectáculo; la mezcla de historia y leyenda, de épica, elegía y tragedia favorecía el interés por ese tratamiento”. La historia narra el modo en que Tarquino violó a la joven Lucrecia en ausencia de su marido y cómo este al volver a casa toma venganza del hecho acaecido mientras la joven, ante tal situación, decide suicidarse. El relato según Moya encontró cauce para la transmisión en el *Romancero General*, entre los romances concernientes a la historia de Roma.

tal que no sabe de sí
 815 cuándo acierta o cuándo yerra”.
 Dijo Amor: Pérded ~~unido~~
 que todo eso es prestado,
 después hará con vos él
 lo que vos hacéis con él,
 820 y andará el juego al trocado”.

Otra se lamenta y muere,
 diciendo: “Yo me destruyo
 y el amor así me hiere
 que de quien me quiere huyo
 825 y sigo a quien no me quiere.

Amor, muestra tu poder
 en hacerme a mí querer
 a quien por mí desespera,
 o que hagas que me quiera
 830 el que no me puede ver.

Si el amor así me aqueja,
 que a quien amo he de dejar
 y seguir a quien me deja,
 ¿cómo podrás sentenciar
 835 sin dejar uno con queja?”

Dijo Venus ~~apido~~
 “Démosle uno por marido,
 y ande el otro en tercería”,
 sobre cuál o cuál sería,
 840 fue en discordia remitido.

Una ~~da~~ ~~chindrosa~~
 dijo: “Amor ¿qué puede ser?
 Que soy de un ratón medrosa
 y a oscuras si es menester
 845 más que un Héctor animosa¹⁹⁵.

Si una sabandija veo
 de miedo no me rodeo,

¹⁹⁵ Homero, en la *Iliada* se sirve de varios epítetos para caracterizar a Héctor: animoso, matador de hombres, esclarecido, audaz luchador, de corazón fuerte, domador de caballos, etc. De todos ellos, el calificativo “animoso” también será empleado, por extensión, para referirse a los troyanos. La recepción del epíteto homérico se reproduce aquí en la figura de la dama que, como el héroe de Troya, siempre está dispuesta a la acción.

de noche, si viene a manos,
paso por padre y hermanos
850 para cumplir mi deseo”.

Dijo Amor: Presta ciencia,
y si el remedio queréis
conforme con la dolencia,
bueno será que llevéis
855 declaración por sentencia.

Tener miedo del ratón
es natural complexión
y a oscuras cobrar denuedo,
el deseo vence al miedo
860 con sobra de la afición”.

Los ojos vueltos al cielo,
diciendo una dama entró:
“Que me pusieron un velo
porque no gozase yo
865 de los deleites del suelo.

Este dicho al parecer,
por mí se puede entender:
pies tienen y no andarán,
manos y no palparán,
870 ojos y no podrán ver¹⁹⁶.

Amor, ya que estoy con él,
de este velo alza tu vara,
y no hagas de él crüel,
que por tenerlo en la cara
875 quede la cara sin él”.

Venus, omo esoluta,
dio por sentencia absoluta

¹⁹⁶ Este dicho al que hace referencia Silvestre es el Salmo 115 del Antiguo Testamento que se presenta como una alabanza a Dios y en el que se hace referencia también a la idolatría: “Tienen boca, mas no hablan; Tienen ojos, mas no ven; Orejas tienen, mas no oyen; Tienen narices, mas no huelen; Manos tienen, mas no palpan; Tienen pies, mas no andan; No hablan con su garganta”.

Silvestre toma las partes del salmo que mejor se ajustan a la situación que expone en este poema y las reproduce justo en este pasaje en el que se presenta una dama con velo, probablemente para hacer hincapié en la poca capacidad de visión que la mujer tiene con la cabeza cubierta.

que del vergel del amor
se le dé la hoja y flor,
880 mas que no llegue a la fruta.

Con ~~las~~ ~~os~~ ~~pechosas~~
una dama denodada
entró diciendo mil cosas:
“¿Para las feas no hay nada,
885 todo es para las hermosas?”

En fuerte signo nací,
cerróseme el mundo a mí,
¿puede ser mayor fatiga
que no halle quien me diga:
890 perra, ¿qué tienes ahí?

Si Dios me dio fealdad,
no me la dio por exceso,
que pecó la humanidad;
¿deja de hacer por eso
895 su obra la voluntad?”

“No hay mujer que sea tan fiera
—dijo Amor—, y aunque la hubiera
no debe desesperar;
de ser amada y amar,
900 que tal vendrá que tal quiera”.

Una ~~h~~ ~~mosa~~ ~~as~~ ~~ada~~
que debiera estar gozosa
de verse bien emplacada
con más razón que quejosa,

905 la bella malmaridada¹⁹⁷.
Entró diciendo: “¿Qué es esto
que me enfade y sea molesto
un tan lindo compañero,
y ame a un tosco y grosero,
910 de mal talle y de mal gesto?

Pido a todos testimonio
que yo no quisiera amar,
y este amor es el demonio
que hace quebrantar
915 las leyes del matrimonio”.

El Dios de amor se corrió
y en revista sentenció:
“Que pase dos mil afrentas”,
y con las mil quinientas,
920 la dicha dama apeló.

Entre dolor y dolor,
salió allí una viuda honrada,
puesta de luto y honor,
muy tocada y más tocada
925 de la hierba del amor.

Con su corazón cautivo
dio un suspiro muy esquivo,
y todos pensaron cierto
que lo daba por el muerto
930 y dábalo por el vivo.

¹⁹⁷ Otro de los arquetipos femeninos que desfila ante el dios Amor es, en este caso, el de una bella malmaridada. Silvestre recurre aquí a un tópico del *Romancero* al que el poeta es aficionado pues son varias las composiciones que hacen referencia a esta particular situación de las damas que se veían a obligadas a contraer matrimonio por convenio. El interés del poeta en este tópico podría ser simplemente literario o quizá se debiera al hecho de que Doña María se encontraba también en este estado. La carencia de datos relativos a esta dama impide formular hipótesis en este aspecto aunque, a todas luces, la relación entre esta dama y el organista se antojaba, por la razón que fuere, complicada. En cualquier caso, el motivo es recurrente en el poeta y, por ejemplo, en la edición de 1599 de las *Obras* no solamente encontramos la *Glosa de la Bella* que compuso el propio Silvestre a partir del famoso romance sino también composiciones de otros amigos como la del fraile que encontramos en el f. 110, o la de Luis Barahona de Soto que figura en el f. 111; todas situadas a continuación de la versión de Silvestre.

El hijo y la madre en verla,
rieron con tal divisa,
sino que por no correrla
disimularon la risa,
935 y guiñaron contra ella.
Sintiolo y quedó confusa,
y dice que no se usa,
que en su negocio es amor,
el juez y el mismo actor,
940 y que por tal lo recusa¹⁹⁸.

En esto entró por la sala
la estampa donde natura
más se pule y acicala,
el fin de la hermosura,
945 de la gentileza y gala.

De su vista se salía
tal resplandor que venía
las otras atropellando,
ni más ni menos que cuando
950 se mira el sol a porfía.

Nunca tal se levantó
de su tálamo el aurora,
ni más hermoso salió
el claro sol a deshora
955 cuando se desecipsó.

Y viendo cosa tan bella
quisieran gozar de ella,
todos en una sazón,
entrarse en su corazón
960 como en el suyo entró ella.

Mostrose en tanta extrañeza
tanto extremo de hermosa
y en todo tanta lindeza,
que queda de cada cosa
965 vencida naturaleza.

Ni ojos pudieron ver,
ni entendimiento entender

¹⁹⁸ Otra anotación en *MN*₈ (f. 33v) nos indica entre esta estrofa y la siguiente que *Aquí entra la dama por quien se hizo esta obra*, muy probablemente, la misteriosa Doña María.

otra tan fina labor,
aunque la haga el pintor
970 que se llama buen querer.

El oro con sus cabellos,
solo porque le retira,
espreciado y no como ellos,
y el alma de quien los mira
975 cuelga de cualquiera de ellos.

Y de este cabello tal
sale un camino real,
que el fin y remate de él
es deleitoso vergel,
980 paraíso terrenal.

La claridad de su frente
es cielo que resplandece
con dos soles juntamente,
que cada uno oscurece
985 el sol que sale de Oriente.

Aquestas dos lumbres son
sus ojos de perfección,
donde Amor vive y se encierra,
y tiro de allí no yerra
990 que no pase el corazón.

Aquestos dos soles parte
de su nariz la postura,
tan linda, parte por parte,
que la maestra natura
995 queda vencida del arte.

La ~~olor~~ proporcionada,
la leche y sangre mezclada
de sus mejillas es tal,
que excede al fino coral
1000 y a la nieve no pisada.

Sus labios son dos corales,
dos rubíes excelentes,
árboles celestiales
con dos hileras por dientes
1005 de las perlas orientales.

De aquí la voz del dulzor
sale con tanto primor,
con tanta gracia y aviso,
que abre y cierra el paraíso
1010 de la gloria del amor.

En toda su compostura
no hay cosa que no la alinde,
tan hermosa es su figura
que la envidia se le rinde
1015 y alaba su hermosura.

No halla donde la enmiende,
solo en admirarse entiende
de su lindeza increíble,
y no para en lo posible
1020 que a lo imposible se entiende.

Ya Venus no pudo más,
y dijo: “De esta figura
sobrehumano es el compás,
que a la misma hermosura
1025 deja mil leguas atrás”.

Y con suspiro y zozobra
prosiguió: “Con esta obra
¿cuál otra tiene que ver?
Mil Venus pueden hacer,
1030 con lo que a esta le sobra”.

Embelesado u^o Gido
de ver cosa tan perfecta,
cayó como sin sentido,
y con su propia saeta
1035 fue el Amor, de Amor herido.

Y muerto de tal herida
que fue cobrar nueva vida,
del estrado descendió
y las armas le rindió
1040 a la que fue su homicida.

Y él y la madre en presencia,
con su aparato real
le van a dar obediencia,

1045 como a reina principal
y jüez de residencia.

Vieron antto ~~en~~ecer
que les abrevió el poder,
y donde solían reinar,
ella sola ha de mandar,
1050 y ellos han de obedecer.

Ante su preciosa cara
ya ellos no tienen vez,
cesó el poder de su vara
como el mando del jüez
1055 delante del rey cesara.

Postráronse ambos a dos
el uno y el otro dios,
y dijéronle cantando:
“Nuestro poderoso mando
1060 será que nos mandéis vos.

Por tanto, reina y señora,
por merced encarecida,
suplicamos desde ahora
que vuestra alteza presida
1065 lo que resta de esta hora”.

Ella el hecho defendiendo
y los dioses insistiendo,
al fin por no porfiar
se puso para juzgar
1070 *pro tribunali sedendo*¹⁹⁹.

Salió luego a ser juzgado
el amador principal,
tan perdido, tan penado,
que de no acertar su mal
1075 hizo su pleito acertado.

Postrado delante de ella
le presenta su querella,
cómo su dolor le place,
y del mal que ella le hace
1080 le pide remedio a ella:

¹⁹⁹ *pro tribunali*: Literalmente 'en el tribunal'. En estrados y audiencia pública o con el traje y aparato de juez.

“Delante u t ~~illa~~
 no tengo qué pretender
 por ley ni por equidad;
 la razón es tu querer,
 1085 y la ley tu voluntad.
 Por tan alto pensamiento,
 confieso que mi tormento
 fue favorable sentencia,
 mas vengo a pedir clemencia
 1090 de parte del sentimiento.

Mi justicia ya la ves,
 siendo tú para valerme
 testigo, parte y jüez,
 ¿de qué podré socorrerme
 1095 sino de echarme a tus pies?

De todo cuanto hicieres
 señora absoluta eres,
 poder tienes soberano,
 el cuchillo está en tu mano,
 1100 corta por donde quisieres.

A cualquier cosa me ofrezco,
 porque el bien podrelo haber
 si alguno por fe merezco,
 y mal no puedo temer
 1115 mayor del que ya padezco”.

Vencida de su porfía,
 ya que sentenciar quería,
 como supremo jüez,
 contaron y dio las diez,
 1120 quedose para otro día.

1. Aquel supremo señor] *G82 G99*; Aquel juez superior *MP₂*; El juez superior *MN₈NH₁*
2. por quien] *G82 G99*; de quien *MN₈MP₂NH₁*
6. se verá pintada] *G82 G99 MN₈NH₁*; el proceso *MP₂*
7. su cárcel también poblada] *G82 G99 MN₈*; su cárcel tan bien poblada *NH₁*; de su cárcel bien poblada *MP₂*
10. o de asiento] *G82 G99 MN₈NH₁*; de asiento *MP₂*

17. se salen a visitar] *G82 G99 MN₈*; se saldrán a visitar *NH₁*; en que amor se da a sentir *MP₂*
18. en que amor se da a sentir] *G82 G99 MN₈*; que en amor se da a sentir *NH₁*; se saldrán a visitar *MP₂*
19. amantes para reír] *G82 G99 MN₈ NH₁*; amantes para llorar *MP₂*
20. y amantes para llorar] *G82 G99 MN₈ NH₁*; y amantes para reír *MP₂*
23. entrar puede el que entrar quiere] *G82 G99*; éntrese el que no estuviere *MN₈ MP₂ NH₁*
25. para el que entrar no quisiere] *G82 G99 MN₈ MP₂*; al que entrarse no quisiere *NH₁*
26. la invención] *G82 G99 MN₈*; y su invención *NH₁*; e invención *MP₂*
27. me someto] *G82 G99 MN₈ NH₁*; me sujeto *MP₂*
28. mejor] *G82 G99 MN₈*; mayor *MP₂ NH₁*
31. El gran dios de los amores] *G82 G99 MP₂ NH₁*; Cupido que en los amores *MN₈*
32. y Venus la dulce diosa] *G82 G99 MP₂ NH₁*; preside y Venus graciosa *MN₈*
36. acecho] *MP₂*; ha hecho *G82 G99 MN₈*; a trecho *NH₁*
39. viene] *G82*; vienen *G99 MN₈ MP₂*
44. a cual hiere, a cual tropella] *G82 G99 MN₈ MP₂*; aquel hiere, aquel tropella *NH₁*
46. el amar] *G82 G99 MP₂*; Amor va *MN₈*; y va el Amor *NH₁*
47. tan elegante] *G82 G99 MN₈ MP₂*; tan arrogante *NH₁*
50. pare] *G82 G99 MN₈ MP₂*; ponga *NH₁*
- 51-240. *om. NH₁*
52. tan rico va de despojos] *G82 G99 MN₈*; tan dulcemente respira *MP₂*
53. tan dulcemente respira] *G82 G99 MN₈*; tan rico va de despojos *MP₂*
60. hacer] *G82 G99*; pintar *MN₈*; contar *MP₂*
63. un tan alegre lugar] *G82 G99*; tan apacible lugar *MN₈ MP₂*
65. se pudiera allí hallar] *G82 G99*; se volviera allí a hallar *MN₈*; allí se debiera de hallar *MP₂*
84. viene fresco y oloroso] *G82 G99*; un aire fresco amoroso *MN₈*; un aire fresco y oloroso *MP₂*
85. soplando] *G82 G99 MN₈*; sonando *MP₂*
97. suntuosa] *G82 G99*; deleitosa *MN₈*; olorosa *MP₂*
107. inestable] *G82 G99 MN₈*; mudable *MP₂*
113. y con ser] *G82 G99*; y por ser *MN₈ MP₂*
116. y el que más, más] *G82 G99*; y el que más *MN₈*; allí el que más *MP₂*
118. yendo a mirar] *G82 G99*; siendo mirada *MN₈ MP₂*
119. triangular] *G82 G99*; triangulada *MN₈ MP₂*
126. colorado] *G82 G99 MN₈*; encarnado *MP₂*



127. encarnado] *G82 G99 MN₈*; colorado *MP₂*
 139. puertas] *G82 G99 MN₈*; partes *MP₂*
 144. están al salir cerradas] *G82 G99*; hay de par en par abiertas *MN₈ MP₂*
 145. y al entrar todas abiertas] *G82 G99*; y al salir todas cerradas *MN₈ MP₂*
 152. pintadas] *G82 G99*; labradas *MN₈ MP₂*
 177. tan rabiosa] *G82 G99*; tanta rabia y *MN₈ MP₂*
 215. a cuenta] *G82 G99 MN₈*; a costa *MP₂*
 222. un furor] *G82 G99 MN₈*; un factor *MP₂*
 225. rabia o ira] *G82 G99*; rabiosa furia del cielo *MN₈*; rabia caída *MP₂*
 244. y el prisionero] *G82 G99 MN₈ MP₂*; y el carcelero *NH₁*
 246. Es alcalde] *G82 G99*; Alcaide es *MN₈ MP₂ NH₁*
 249. y los ojos son ladrones] *G82 G99*; los ojos son los ladrones *MN₈ MP₂ NH₁*
 250. llevados] *G82 G99 MP₂*; que llevan *MN₈*; traídos *NH₁*
 253. la] *G82 G99 MN₈ MP₂*; su *NH₁*
 255. de esta] *G82 G99*; de tal *MN₈ MP₂ NH₁*
 256. de aquesta] *G82 G99 MN₈*; de aquella *MP₂*; y de esta *NH₁*
 260. de la] *G82 G99 MN₈ MP₂*; de esta *NH₁*
 261. cinco] *G82 G99*; otros *MN₈ MP₂ NH₁*
 263. y perdidos] *G82 G99*; tan perdidos *MN₈ MP₂ NH₁*
 265. como] *G82 G99 MN₈ MP₂*; cuanto *NH₁*
 270. en esotra] *G82 G99*; desotra *MN₈*; y es esotra *MP₂*; en aquesta *NH₁*
 274. estrado] *G82 G99 MN₈ MP₂*; trono *NH₁*
 281. Un fiel] *G82 G99 MN₈ MP₂*; Allí un fiel *NH₁*
 283. riendo] *G82 G99*; contento *MN₈ MP₂ NH₁*
 284. contento] *G82 G99*; alegre *MP₂*; riendo *MN₈ NH₁*
 296. valor] *G82 G99 MN₈ MP₂*; amor *NH₁*
 300. mismo] *G82 G99 MN₈ MP₂*; propio *NH₁*
 308. no debe negarte nada] *G82 G99*; mandó que no sea cruel *MN₈ MP₂ NH₁*
 309. so pena de ser negada] *G82 G99*; sino que muera por él *MN₈ MP₂*; sino que muerta por él *NH₁*
 318. no aprovecha] *G82 G99 NH₁*; que no vale *MN₈ MP₂*
 331-370. *om. NH₁*
 332. un amador enojoso] *G82 G99*; un trovador de la fama *MN₈ MP₂*
 333. y pónale acusación] *G82 G99*; acúsanle de traición *MN₈ MP₂*
 334. que es parlero y jactancioso] *G82 G99*; que se alaba de su dama *MN₈ MP₂*
 336. Dijo su dama por él] *G82 G99*; Vista Venus la querella *MN₈ MP₂*
 337. que se ha de huir de aquel] *G82 G99*; quisiera venganza de ella *MN₈ MP₂*

338. peor que de pestilencia] *G82 G99*; hacer un gran escarmiento *MN₈ MP₂*
 339. y amor dio por sentencia] *G82 G99*; dijo amor, basta el tormento *MN₈ MP₂*
 340. que nadie fíase de él] *G82 G99*; del estar en desgracia ella *MN₈ MP₂*
 341-350²⁰⁰. *om. MN₈ MP₂*
 356. licenciado] *G82 G99 MN₈*; alguacil *MP₂*
 365. Rey] *G82 G99 MN₈*; juez *MP₂*
 372. desvergonzado] *G82 G99*; desesperado *MN₈ MP₂*
 379. enojado] *G82 G99*; con furia *MN₈ MP₂*
 381. O reniego de mis males] *G82 G99 NH₁*; Diciendo palabras tales *MN₈ MP₂*
 385. De seis] *G82 G99 NH₁*; de cuatro *MN₈ MP₂*
 391. suerte] *G82 G99 MN₈*; muerte *MP₂ NH₁*
 392. valer] *G82 G99*; esconder *MN₈ MP₂ NH₁*
 395. lo que cupiere] *G82 G99 MP₂*; al que le cupiere *MN₈*; como le cayere *NH₁*
 398. querellas por otras vías] *G82 G99*; el que otra cosa les pida *MN₈ MP₂ NH₁*
 399. es demandar gollorías] *G82 G99*; yo se la doy por perdida *MN₈ MP₂*; yo le doy por despedida *NH₁*
 400. que no se las han de dar] *G82 G99*; cuando las quiera hallar *MP₂*; cuando las quisiere hallar *MN₈ NH₁*
 404. para qué me traen aquí] *G82 G99*; por qué me tienes aquí *MN₈ MP₂ NH₁*
 408. en balde] *G82 G99*; por qué *MN₈ MP₂*; mas que *NH₁*
 416. diez] *G82 G99 MN₈ MP₂*; mil *NH₁*
 417. doce] *G82 G99 MN₈*; diez *MP₂*; mil *NH₁*
 418. trovadas] *G82 G99 MN₈ NH₁*; templadas *MP₂*
 420. que bien habló] *G82 G99 MN₈ MP₂*; que dixo bien *NH₁*
 423. las orejas] *G82 G99 MN₈ NH₁*; los oídos *MP₂*
 424. estas coplas] *G82 G99 MN₈ MP₂*; este metro *NH₁*
 432. pues] *G82 G99*; que *MN₈ MP₂*; y *NH₁*
 435. les] *MN₈ MP₂ NH₁* ;le *G82 G99*
 439. mi] *G82 G99 MN₈ MP₂*; tu *NH₁*
 446. al que tal] *G82 G99 MN₈ NH₁*; quien tal *MP₂*
 450. y de cuanto] *G82 G99 MN₈*; y de lo que *MP₂ NH₁*
 457. mal] *G82 G99 MN₈ MP₂*; más *NH₁*
 460. a otra de] *G82 G99*; a la de *MN₈ MP₂ NH₁*
 463. aparta] *G82 G99 MN₈ MP₂*; tira *NH₁*

²⁰⁰ Confirman que copian de un arquetipo arcaico que se corrigió y amplió tal y como aparece en las *Obras*.

464. que entra] *G82 G99 MN₈ MP₂*; que va *NH₁*
 475. todo es amor] *G82 G99 MN₈ MP₂*; es un amor *NH₁*
 477. y es] *G82 G99 MN₈*; son *MP₂ NH₁*
 486. respondiérole] *G82 G99 NH₁*; y dijéronle *MN₈ MP₂*
 488. sois perro] *G82 G99*; queréis ser *MN₈ MP₂ NH₁*
 494. tiro ella afloja] *G82 G99*; más tiro afloja *MN₈ MP₂*; aflojo ella tira *NH₁*
 495. cuando yo aflojo ella tira] *G82 G99*; y cuando aflojo más tira *MN₈ MP₂*;
 y cuando yo tiro afloja *NH₁*
 500. y harás lo que] *G82 G99 MN₈*; y será lo que *MP₂*; y hará cuanto tú *NH₁*
 501. falso] *G82 G99*; triste *MN₈ MP₂ NH₁*
 506. inteligencia] *G82 G99 MN₈ NH₁*; diligencia *MP₂*
 507. y sobrada diligencia] *G82 G99, NH₁*; *om. MN₈*; y sobrada inteligencia
MP₂
 513. decir que muero por ellos] *G82 G99*; fatigarme por habellos *MN₈ MP₂*
NH₁
 515. pasarme mejor sin ellos] *G82 G99*; no darne un cuarto por ellos *MN₈*;
 no darne si guardo por ellos *MP₂*; no darne nada por ellos *NH₁*
 520. se comerían] *G82 G99 MN₈*; le comerían *NH₁*; si bien no se comen *MP₂*
 522. si así fuese] *G82 G99*; si eso así fuese *MN₈ MP₂ NH₁*
 528. buenos] *G82 G99 MN₈ MP₂*; leales *NH₁*
 530. por] *G82 G99 MN₈*; con *MP₂ NH₁*
 536. todo se le va en amalla] *G82 G99 MN₈ MP₂*; delante el Amor se indigna
NH₁
 537. en quererla y contemplalla] *G82 G99 MN₈ MP₂*; que para decir su llaga
NH₁
 538. y delante ella llegado] *G82 G99 MN₈ MP₂*; de la gracia y medicina *NH₁*
 539. de puro corto y cortado] *G82 G99 MP₂*; de cobarde y de turbado *MN₈*; o
 que a su dama le haga *NH₁*
 540. aún no se atreve a hablarla] *G82 G99*; aún no se atreve a miralla *MN₈*
MP₂; piadosa y adivina *NH₁*
 541. Delante de amor se inclina] *G82 G99 MP₂*; Postrado al Amor se inclina
MN₈; todo se le va en amalla *NH₁*
 542. que para mostrar su llaga] *G82 G99 MP₂*; que para decir su llaga *MN₈*; y
 querella y contemplarla *NH₁*
 543. le dé gracia y medicina] *G82 G99 MN₈*; la de gracia y medicina *MP₂*;
 delante della llegado *NH₁*
 544. o que a su dama le haga] *G82 G99 MN₈ MP₂*; de puro corto y cortado
NH₁
 545. piadosa y adivina] *G82 G99 MP₂*; ser piadosa o adivina *MN₈*; aún no se
 atreve a miralla *NH₁*

546. Dijo Amor, no hay que parar] *G82 G99*; Pero los dioses dos *MN₈*; Dijéronse ambos los dos *MP₂ NH₁*
547. sino que habéis de hablar] *G82 G99*; pues como amador que sois *NH₁*; diciendo amador sois vos *MN₈ MP₂*
548. importunar y pedir] *G82 G99*; no sois hombre sino tabla *MN₈ MP₂ NH₁*
549. y ojalá os quieran oír] *G82 G99*; porque a hombre que no habla *MN₈ MP₂*; no sabe que a quien no habla *NH₁*
550. cuanto más galardonar] *G82 G99*; dicen que no le oye dios *MN₈ MP₂ NH₁*
559. azota calles] *G82 G99 MN₈ MP₂*; que a costales *NH₁*
588. en que ella alegue y declare] *G82 G99 MP₂*; en que ella pruebe y declare *MN₈*; para que jure y declare *NH₁*
589. declarar] *G82 G99*; en él probare *MP₂*; él más probare *MN₈*; probare *NH₁*
592. poco] *G82 G99 MN₈ NH₁*; loco *MP₂*
599. que pueda subir] *G82 G99*; que podrá *MN₈*; do pueda subir *MP₂*; do pueda vivir *NH₁*
605. yo seguro que me sobre] *G82 G99*; yo aseguro que me sobre *MP₂*; aún podrá ser que me cobre *NH₁*; y aún podrá ser que me sobre *MN₈*
606. Dijo Amor, no te zozobres] *G82 G99 MN₈ MP₂*; Amador no te zozobres *NH₁*
608. déjame hacer a mí] *G82 G99 MN₈ MP₂*; Dijo Amor, déjame a mí *NH₁*
611. vejecete] *G82 G99*; vejeato *MP₂*; vejezuelo *MN₈ NH₁*
612. livianete] *G82 G99 MN₈ NH₁*; y liviano *MP₂*
619. pronta] *G82 G99 MN₈ MP₂*; presta *NH₁*
620. pero la carne está enferma] *G82 G99 MN₈*; mas está la carne enferma *NH₁*; la carne está un poco enferma *MP₂*
621. Prendiérome yendo de paz] *G82 G99 MN₈ MP₂*; Prendiérome por falsos modos *NH₁*
622. el amor con falsos modos] *G82 G99 MN₈ MP₂*; el amor fingiendo paz *NH₁*
625. cual viene el viejo rapaz] *G82 G99 MN₈ MP₂*; catad el viejo rapaz *NH₁*
628. que cualquier viejo que fuere] *G82 G99 MN₈*; a cualquier que viejo fuere *MP₂*; que cualquier que viejo fuere *NH₁*
631. y vergonzoso] *G82 G99 MN₈*; y muy penoso *MP₂*; temeroso *NH₁*
632. pareció encubriendo] *G82 G99 MN₈ NH₁*; entró cubierto en *MP₂*
633. congojoso] *G82 G99 MN₈*; vergonzoso *MP₂ NH₁*
636. entró diciendo, Amor di] *G82 G99 MN₈ MP₂*; diciendo a Cupido así *NH₁*
639. tan cerca] *G82 G99*; tan junto *MN₈ MP₂*; cuan junto *NH₁*
640. cuan apartado de mí] *G82 G99 MN₈ MP₂*; cuanto estoy lejos de ti *NH₁*



- Un par de estrofas que aparecen en *MN*₈ no aparecen en los demás manuscritos y se omiten después en las *Obras*:

Al vicario se lo han dicho
y al juez lo demandó
y como no se lo dio

mandó poner en redicho
y al Amor descomulgó.
“Que te hayas atrevido
siendo yo el dios Cupido,
—dijo al vicario el Amor—,
pues vive siempre en dolor
y nunca favorecido”.

686. salgan] *G82 G99 NH₁*; vengan *MN₈ MP₂*
692. *om. MP₂*
694. el mismo mal] *G82 G99*; la misma ley *MN₈ MP₂ NH₁*
710. como hidalgo del amor] *G82 G99*; porque era el mismo amor *MP₂*;
porque era lustre de Amor *MN₈ NH₁*
716. Aunque el preso del querer] *G82 G99*; aunque sujeto al querer *MN₈*;
respondió, yo os vengo a ver *MP₂ NH₁*
717. respondió, yo os vengo a ver] *G82 G99 MN₈*; no soy vuestro prisionero
MP₂; que aunque preso del querer *NH₁*
718. no soy vuestro preso, no] *G82 G99, NH₁*; no soy vuestro prisionero *MN₈*;
que la que a mí me prendió *MP₂*
719. que la que a mí me prendió] *G82 G99 MN₈ NH₁*; a vos os podrá prender
MP₂
720. a vos os pueda prender] *G82 G99*; a vos os podrá prender *MN₈ NH₁*;
como a mí me cautivó *MP₂*
760. y córrase del poder] *G82 G99 MN₈*; o ríndase a su poder *MP₂*; pues
quedará sin poder *NH₁*
762. salió] *G82, G99*; entró *MN₈ MP₂ NH₁*
796. Yo] *G82 G99*; y *MN₈ MP₂ NH₁*
799. porque ninguno no sabe] *G82 G99*; porque al fin al fin no sabe *MN₈*;
porque al fin nadie no sabe *MP₂ NH₁*
800. lo que ha] *G82 G99 MN₈*; lo que le ha *MP₂*; lo que puede *NH₁*
822. diciendo, yo me destruyo] *G82 G99 MN₈*; diciendo que me destruyo
MP₂; A mi mesma me destruyo *NH₁*
824. que de quien me quiere huyo] *G82 G99 MN₈ MP₂*; que quiero a quien no
me quiere *NH₁*
825. y sigo a quien no me quiere] *G82 G99 MN₈ MP₂*; y de quien me quiere
huyo *NH₁*
832. que a quien amo he de dejar] *G82 G99 MP₂*; y al que me ama he de dejar
MN₈; al que me quiere he de amar *NH₁*
833. y seguir a quien] *G82 G99 MN₈*; y si sigo a quien *MP₂*; y olvidar al que
NH₁
845. Héctor] *G82 G99 MN₈ MP₂*; César *NH₁*

853. con la] *G82 G99 MP₂*; vuestra *MN₈ NH₁*
 865. suelo] *G82 G99 MN₈ MP₂*; cielo *NH₁*
 871. ya que estoy] *G82 G99 MN₈ MP₂*; pues estoy *NH₁*
 872. de este velo alza tu vara] *G82 G99 MN₈ MP₂*; alza del velo tu vara *NH₁*
 880. llegue a] *G82 G99 MN₈ MP₂*; coma *NH₁*
 893. que pecó] *G82 G99 MN₈ NH₁*; que cuando a *MP₂*
 898. desesperar] *G82 G99 MN₈ MP₂*; desconfiar *NH₁*
 900. vendrá] *G82 G99 MN₈ MP₂*; habrá *NH₁*
 902. gozosa] *G82 G99 MN₈ MP₂*; quejosa *NH₁*
 903. emplacada] *G82 G99 MN₈*; esposada *MP₂ NH₁*
 904. quejosa] *G82 G99 MN₈*; otra cosa *MP₂ NH₁*
 907. que enfade y sea molesto] *G82 G99 MN₈ MP₂*; Amor que me sea molesto *NH₁*
 916. El dios de amor se corrió] *G82 G99*; Díjole entonces Cupido *MN₈ MP₂ NH₁*
 917. y en revista sentenció] *G82 G99*; Antes porque habéis querido *MP₂ NH₁*; antes porque habéis pedido *MN₈*
 918. que pase dos mil afrentas] *G82 G99*; ser de liviana opinión *MN₈ MP₂ NH₁*
 919. y con las mil quinientas] *G82 G99*; mi centro y jurisdicción *MN₈ MP₂ NH₁*
 920. la dicha dama apeló] *G82 G99*; renuncio en vuestro marido *MN₈ MP₂ NH₁*
 921. dolor y dolor] *G82 G99 MN₈ MP₂*; el deseo y honor *NH₁*
 922. salió allí una vida honrada] *G82 G99*; llegó allí una viuda honrada *MN₈*; entró una viuda honrada *MP₂*; entró una viuda adornada *NH₁*
 923. honor] *G82 G99 MN₈ MP₂*; dolor *NH₁*
 939. mismo actor] *G82 G99*; malhechor *MP₂ NH₁*; mofador *MN₈*
 941-1100. *om. NH₁*
 982. es cielo que resplandece] *G82 G99 MN₈*; el acto con que resplandece *MP₂*
 1030. con] *G82 G99 MN₈*; de *MP₂*
 1047. que les abrevió] *G82 G99 MN₈*; que se les perdió *MP₂*
 1059. poderoso] *G82 G99*; verdadero *MN₈ MP₂*
 1073. penado] *G82 G99*; turbado *MN₈ MP₂*
 1083. por ley ni por equidad] *G82 G99 MN₈*; de tal ley ni tal crueldad *MP₂*
 1096. de todo cuanto hicieres] *G82 G99*; de mi culpa y de mi pena *MN₈ MP₂*
 1097. señora absoluta eres] *G82 G99*; la sentencia tu la ordena *MN₈ MP₂*
 1098. poder tienes soberano] *G82 G99*; como más fueres servida *MP₂*; lo que más fuere servida *MN₈*

1099. el cuchillo está en tu mano] *G82 G99*; que me mata media vida *MP₂*; o me mata o me da vida *MN₈*
1100. corta por donde quisieres] *G82 G99*; y me halla y me condena *MP₂*; o me salva y me condena *MN₈*

Notas al aparato crítico:

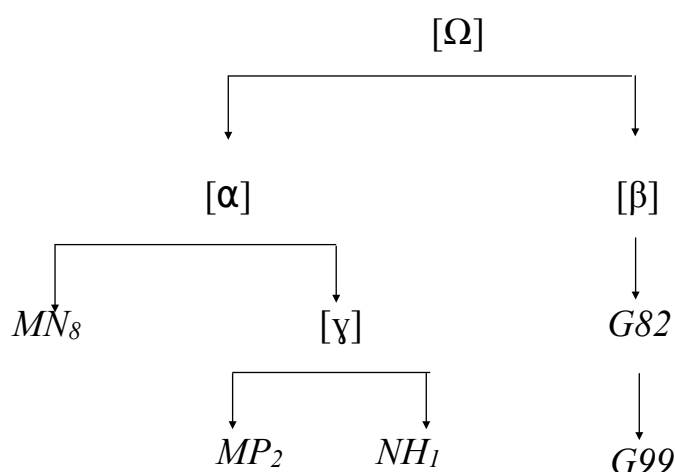
Encontramos el poema en las *Obras* y en tres manuscritos: *NH₈*, *MP₂* y *MN₈*. Observamos, tras cotejar las fuentes, que el copista de *MP₂* trasladó de una manera descuidada el texto y cometió numerosos errores, bien alteraciones en el orden de los versos (17-18, 19-20, 52-53, 126-127...), o bien errores mnemotécnicos, de lectura o de transcripción (27, 85, 107, 418, 506, 592...), que han quedado reflejados en varios versos a lo largo de la composición.

Las alteraciones que sufren los versos 332-340 en *MP₂* y *MN₈*, que leen distinto a *G82* y *G99*, y la omisión de la estrofa siguiente (vv. 341-350) muestran errores conjuntivos que permiten filiar estos dos manuscritos como testimonios de la misma familia. Sin embargo, conflictivas variaciones aparecen en los versos 671-680, estrofa en la que *MN₈* presenta una lectura completamente distinta a las *Obras* —y añade dos más inéditas en las ediciones impresas— y que en *MP₂* se omite, hecho que alejaría una versión de la otra. Lo mismo que ocurre en *MP₂* lo encontramos en el tercer manuscrito cotejado, *NH₁*, donde no solamente se omite este fragmento sino también los pasajes que ocupan en las *Obras* los versos 51-240, 331-370 y 941-1100. Estas omisiones en el *Cancionero Sevillano* que actualmente custodia la Hispanic Society pueden deberse, como explicaba Margit Frenk y recogen Labrador y DiFranco (1996, p. 15), a que la miscelánea “no estaba destinada a su publicación sino al simple entretenimiento de su compilador” y posiblemente el autor de la antología suprimiera algunos versos de la extensísima composición de Silvestre.

En el estudio que precede a la cuidada edición del *Cancionero Sevillano*, editado por Frenk, Labrador y DiFranco (1996, XX, 28) se subraya la importancia de la edición príncipe de las *Obras* como fuente principal de los poemas de Silvestre que aparecen en el repertorio y se afirma que “con frecuencia, sin embargo, encontramos versiones casi idénticas y completas (apenas las distinguen ligeras variantes) que comparte el *Sevillano* con una multitud de fuentes coetáneas: son las composiciones de moda, por lo que no

tiene nada de particular que se tomara la cabeza, y a veces también la glosa, sin desperdicio alguno”. Esta afirmación alude, entre otras, a la composición con íncipit “El juez superior” que no es otra que la *Visita de Amor* que ahora comentamos y que, sin embargo, da comienzo en las *Obras* con “Aquel juez superior”, de igual modo que lo hace MN_8 y de manera muy similar a MP_2 , “Aquel juez superior”. Además, el manuscrito de la Hispanic comparte lectura en numerosos versos con las fuentes manuscritas, alejándose de la transmisión impresa (308, 404, 513, 546-550, 656, 671-680, 916-920) algo que indicaría que el copista hizo uso de copia manuscrita y no de ediciones impresas, aunque en ese momento pudiera estar ya circulando alguna edición impresa de las *Obras* de Silvestre.

Se observa repetidamente que la rama de los testimonios manuscritos $[\alpha]$ ofrece una lectura diferente en las ediciones impresas $[\beta]$ y son ejemplo los versos 392, 398-400, 404, 488, 501, 513, 522, 546-550, 656, 916-920. Por otro lado, MP_2 y NH_1 omiten los versos 671-680 mientras MN_8 difiere de las *Obras* en esos versos y añade dos estrofas más. Por otro lado, la omisión del verso 507 en MN_8 hace improbable que MP_2 y NH_1 deriven de él por ese motivo se señala como arquetipo anterior para ambos testimonios $[\gamma]$.



[XVIII]
La Residencia de Amor²⁰¹

Obras, 1582, f. 181

Obras, 1599, f. 184

De la visita pasada
de aquella Real Audiencia,
hecha de Amor en Granada,
resulta una residencia
5 digna de ser celebrada.

El irano riñnfador,
aquel mismo Dios de Amor,
del soberbio poderío
reconoce señorío
10 y jüez superior.

Y de su poder privado
se le presenta delante
sujeto, reo, acusado,
como el más mísero amante
15 de los que él mal ha tratado.

Dos cosas se noten de él,
que es el amor crüel
hecho amante sin juicio,
y parecer en juicio
20 el que siempre está sin él.

Cuantas cosas aquí van
os quiero advertir primero,
que son ejemplos que os dan
en figura de romero;

²⁰¹ Según el *Diccionario del español jurídico* se entiende por juicio de residencia la “inspección sobre el ejercicio de los oficios públicos a que estaban sometidos todos los oficiales públicos castellanos a partir del siglo XIV”. En Castilla, a tenor de los datos que aporta María José Collantes (1998, p. 152) “el juicio de residencia representa un medio de exigencia de responsabilidad a funcionarios y jueces, una vez finalizado su cargo, por posibles quejas y reclamaciones derivadas de actos realizados durante su gestión. Del resultado de este juicio dependerá que el residenciado reciba mercedes y cargos superiores, o que, al menos teóricamente, quede imposibilitado para ejercer nuevos oficios

25 no los conozca Galván²⁰².
El sabio y el ignorante
tendrán con esto delante
la locura, el devaneo,
en que anda el autor y el reo,
30 el jüez y el pleiteante.

Los ~~dores~~ astimeros
se darán aquí a entender,
agravios y desafueros
que el amor suele hacer
35 a sus tristes prisioneros.

La ivlana eguedad
y la ciega liviandad
del que al amor se avecina,
y la falsa medicina
40 peor que la enfermedad.

Para seguir este intento
solo imploro aquel valor
ante cuyo acatamiento
está rendido el amor,
45 y yo de mi mal contento.

Porque su valor delante
tan altas grandezas cante,
que quien las fuere leyendo,
el fruto de ellas cogiendo,
50 hasta el cielo se levante.

²⁰² Según el romance de Don Gaiferos, Galván mató al padre de Gaiferos y se casó con su madre. El día que la madre contó a su hijo lo que había sucedido, Galván ordenó a dos criados que matarán a Gaiferos y que como prueba de ello le llevarán un dedo y el corazón. Los criados, incapaces de llevar a cabo tal empresa, le cortaron un dedo al muchacho y lo dejaron marchar. Después le llevaron al conde el dedo y el corazón de un perro. El segundo romance de Gaiferos narra cómo el chico busca venganza junto a su tío y comienza de la siguiente manera: “Vámonos, dijo, mi tío, en París, esa ciudad / en figura de romeros, no nos conozca Galván /que si Galván nos conoce mandaría nos matar”. Silvestre hace un guiño aquí a la cultura popular pues Galván era enemigo de Gaiferos y a este la tradición romanceril lo identifica con la figura de romero que a su vez hace referencia al atuendo del peregrino a Santiago, que debía vestir bordón y esclavina. En la edición de Díaz Roig (2002, p. 236) se señala este romance como uno de los más populares del *Romancero Viejo* por cuyo motivo algunos de sus versos se continuaron recitando reutilizados como refranes durante el Siglo de Oro. Valga esta alusión al romance de Silvestre como ejemplo.

El día siguiente que
por la real preeminencia
del nuevo amor que traté
se esperaba la sentencia
55 favorable a tanta fe.

El alba asomó riendo
y, la luz resplandeciendo
al vestir de la doncella,
salió el sol y salió ella,
60 los rayos del sol venciendo.

Jazmines, rosas y flores
le va la tierra brotando,
el sol, gracias y primores;
el cielo virtudes dando,
65 y el amo sembrando amores.

Corazones aamojos
y almas lleva por despojos
de quien merece mirarla,
y el mundo todo avasalla
70 al revolver de sus ojos.

Muéstranse a quien verlas quiera
sus perfecciones hermosas,
de aquella misma manera
que cuando en piedras preciosas
75 hiere el sol y reverbera.

Así del amor triunfando,
venciendo y enamorando
a todo lo que miraba,
llegó donde ya la estaba
80 todo el cónclave esperando.

Entró por la audiencia tal
que todo el ayuntamiento,
con amor reverencial,
le hace el acatamiento
85 que a la majestad real.

El grande amador, que vía
la lindeza y gallardía
de aquella que tanto amaba,

90 el corazón destilaba
por los ojos de alegría.

Ella revolvió los ojos
por verlo y volviolos presto,
rica de dulces despojos,
y el buen amador con esto
95 se pagó de mil enojos.

Sentose la gran señora
a juzgar porque era hora,
en su lugar preeminente
y no como presidente
100 sino como emperadora.

Alzose un rumor de amores,
hablándose a las orejas
no sé qué los amadores,
como en enjambre de abejas
105 al repastar de las flores.

O bien así, como cuando
con la calor descuajando,
por una quebrada envía
sus aguas la nieve fría
110 con furia despedazando.

Volvioles el rostro grave
el jüez y aserenó
aquel murmullo süave;
a quien su lindeza abrió
115 y al mirar echó la llave.

Y puso su color tal
la vergüenza virginal,
como el sol en el Poniente,
como púrpura de Oriente
120 en el vaso de cristal.

Y mirando el amador,
postrado ya en su presencia
alzó la voz de dulzor
a promulgar la sentencia
125 merecida a tanto amor.

Y los amantes citados,

suspensos y embelesados,
le prestan gratos oídos
las almas y los sentidos
130 de sus palabras colgados.

Y al pronunciar amoroso
de su pecho parecía
que favo²⁰³ de miel sabroso,
néctar y ambrosía corría,
135 con el bálsamo precioso.

Honesta, casta y prudente,
dulce y elegantemente
todo el hecho sustanció
y su concepto exprimíó
140 en la manera siguiente:

“Visto en el pecho amoroso
de este amante el fuego vivo,
del divino amor precioso
y no del amor lascivo
145 del vano Dios cegajoso.

Vista la fe y el amor,
la firmeza y el valor,
la sencillez, la bondad,
la constancia, la lealtad,
150 la virtud de este amador.

Visto que su corazón
se purifica en la llama,
del fuego de su pasión;
y que ama porque ama,
155 no por otra pretensión.

Visto que es digno de amallo,
querello y remunerallo,
el debido honor guardado,
por lo alejado y probado
160 y otras mil razones, fallo:

Que debo de dar y doy
a tan valeroso amante,

²⁰³ *Favo*: (*Autoridades*) El panal de cera, compuesto de varias celdillas, en que las abejas labran la miel.

como Dios de amor que soy,
por el más firme y constante
165 que se ha visto hasta hoy.

Y por esta mi sentencia,
por su valor y excelencia,
contra Amor y sus resabios,
lo crío alcalde de agravios,
170 y jüez de residencia.

Quiero que pueda tomarla
al Amor estrechamente
y no esté obligado a darla
porque estando yo presente
175 basta para autorizarla.

Quiero que deje enmendados,
corregidos, castigados,
o de costumbre, o escritos
los fueros, leyes y edictos
180 contra razón promulgados.

Luego en siendo declarada
su voluntad prestamente,
la fama lenguaz y osada
publico de gente en gente
185 por tal tenor su embajada:

Sepan todos los que han sido
servidores de Cupido,
que hoy toman residencia
delante de la presencia
190 a quien se ofreció rendido.

Aquí se han de deshacer
agravios y desafueros,
cuantos se pudieran ver,
y falsos y verdaderos
195 aquí se han de conocer.

Aquí se han de castigar
los que osaron desear
más de lo que profesaron,
y aquellos que no pagaron
200 lo que debieran pagar.

Si Amor ~~has~~ ^{sim}ulado
 por miedo o por ambición,
 de amistad o sobornado,
 o si por otra pasión
 205 sin razón ha castigado.
 Todos vengan sin malicia
 a dar razón y noticia
 de lo que entendido han,
 y al que le acusare oirán
 210 y cumplirán de justicia”.

Acabado ~~ste~~ ^{eg}ón
 de tierra se levantó,
 airada y sin turbación,
 una dama que mostró
 215 ser la que llaman Razón.

Mostrose ~~un~~ ^{gr}aviada,
 de su oficio despojada,
 porque el amor lo había dado
 a un muy ciego enamorado
 220 en la visita pasada.

Dice que no puede ser
 fiscal justo y promotor
 el que no se supo ver,
 y aquel a quien el amor
 225 más preso había de tener.

Que si es firme enamorado
 tanto más aprisionado,
 tanto más ciego inocente,
 pues no ha causa al delincuente,
 230 quien delinque en su pecado.

El jüez sin dilación
 con dos letrados miró
 la plenaria información
 e *in integrum*²⁰⁴ le mandó
 235 dar luego restitución.

Desposeyó al ciego amante,

²⁰⁴ El término *restitutio in integrum* se recoge en el *Diccionario del español jurídico* y hace referencia al restablecimiento en la integridad de un derecho, volviendo a su titular a la situación anterior a la violación.

culpó al juez ignorante
y ella quedó por fiscal,
y el patrimonio real
240 se le dio en cargo adelante.

Una cuestión muy donosa
entre los ojos y el seso
se movió y dificultosa,
sobre la cuál de ellos fue el preso
245 en la visita amorosa.

Porque dice en un renglón²⁰⁵
que es el seso en conclusión,
y después en dos renglones,
que los ojos son ladrones
250 llevados a la prisión.

“Siendo prisión la locura
—dijo el jüez—, cierto está,
que es vana esa compostura
que el alma sola podrá
255 prenderse en tal ligadura.

Si en los sentidos explica
ser porteros, cierto implica
mudar en la vista intento,
y el seso será el asiento
260 do esta casa se edifica.

²⁰⁵ El poeta nos remite a los versos 241-250 de la *Visita de Amor*, en los que ya ha tratado esta cuestión y donde afirma que *el prisionero es el seso* (v. 244) y *los ojos son ladrones / llevados a la prisión* (vv. 249-250). Por otro lado, en el prólogo del libro tercero de las *Obras*, Pedro de Cáceres dejó entrever la intención que tenía Silvestre cuando compuso esta *Residencia de Amor* y así se lo explicaba al lector: “Muchos de los que han visto la *Audiencia* (entiéndase *Visita*) y *Residencia de amor*, que se pusieron en el fin del segundo libro, han dudado muchas cosas, de las cuales nos pareció bien advertirlos. Lo primero por qué puso tantos descuidos en la *Audiencia* si los había de enmendar en la *Residencia*, lo cual se hizo por mostrar la ceguedad del amor común, hablando también de sentencia de algunos poetas. Y en la *Residencia* declara su parecer verdadero, donde muestra verdadera erudición, porque como todos verán en tratar de los efectos de amor, estuvo muy discreto y resolutivo en la *Residencia*, donde casi trata todas las pasiones, citando las palabras propias de los poetas antiguos españoles, que trataron de ellas” (Silvestre, 1582, f. 209v).

Los ojos del amador²⁰⁶
ser ladrones no me agrada
y es muy fuera de primor;
los de la persona amada
265 lo pudieran ser mejor.

Estos causan la afición
con su varia alteración,
estos van de almas cargados,
mas estos no son llevados
270 como dice a la prisión”.

También se trató en sustancia
que alguacil y porquerón²⁰⁷
fue hecho por su ganancia,
el licenciado afición
275 juez de primera instancia.

Respondiose que sin vicio
puede usar doblado oficio
aunque fuesen desiguales
o por falta de oficiales,
280 o quizá por su ejercicio.

También hubo quien dudase
si era bien que la Locura
cárcel de amor se llamase,
y que de su cerradura
285 la Voluntad se encargase.

El jüez les respondió
(en eso entiendo que erró):

²⁰⁶ En este pasaje Silvestre tiene en cuenta las teorías neoplatónicas vigentes según las cuáles el amor surge a partir de la visión de la belleza. Al respecto de la tradición neoplatónica iniciada por Marsilio Ficino y continuada, entre otros, por Pietro Bembo véase el estudio de Gamba Corradine (2006) en el que se desgrana la distinción renacentista establecida entre el amor intelectual, que trasciende a la belleza, y el amor neoplatónico, que tiende al goce carnal.

Como se vio en la *Visita*, el hidalgo de amor —alter ego de Silvestre en el poema— afirma que se regirá “por otro amor que es más que Amor”, estableciendo una clara distinción entre el amor que ofrece Cupido (que en ese momento es el juez de la Audiencia) y el amor que él defiende: un amor que anhela un bien superior, más allá de saciar el apetito carnal.

²⁰⁷ *porquero*: (DRAE) Corchete o ministro de justicia encargado de prender a los delincuentes o malhechores y llevarlos a la cárcel.

“¿Quién tal cárcel ha inventado,
que el loco y el no forzado
290 jamás con firmeza amó?

No puede ser muy constante
el de seso muy ligero,
más lo fuera el ignorante
aunque uno y otro grosero
295 no es firme ni fiel amante.

Y así dicen los doctores
y discretos amadores
que de este mal hacen cura:
Que el vino, sueño y locura
300 sanan los males de amores.

Y el que por fuerza no está
del amor aprisionado,
poca constancia tendrá,
que la ocasión su cuidado
305 fácilmente mudará.

Mudable es la voluntad
y amiga de libertad,
quien quiera que de amor sabe
a otro ha de dar la llave
310 si quiere seguridad.

Que aunque en los principios tiene
la voluntad ese mando,
después que en aumento viene
con amor lo va dejando,
315 si con amor se mantiene.

Nada afloja la cadena
del mozo que se arde y pena,
ya que en el viejo Amor quiere
que le suelten si él quisiere,
320 sola la prisión por pena”.

Muchos ~~quieren~~ ^{quisieron} al ser
en viéndole esto hablar,
la cárcel cuál puede ser,
y en qué sitio y qué lugar
325 se debe fortalecer.

Pues que dice en un renglón²⁰⁸,
que el seso viene en prisión,
y en otra parte se expresa
que de tanta gente presa
330 es alcaide el corazón.

Muy grande duda se ofrece,
porque juntarlos de hecho
casi no se compadece,
pues de la cabeza al pecho
335 grande distancia parece.
Respondió: “Tiene su asiento
uno y otro fundamento,
que apetito y voluntad
prende la sensualidad
340 con la red del pensamiento”.

Declaradas ~~stas~~ ~~duda~~
de suerte que satisfizo
a las gentes más sesudas,
el silencio luego hizo
345 las presentes lenguas mudas.
Levantose l ~~es~~cribano
con papeles en la mano,
y sin que otro se entremeta
dio la información secreta,
350 sumada en estilo llano:

“Las culpas más ejemplares
que de vista los testigos
deponen en sus lugares,
siendo sus propios amigos,
355 parientes, familiares,
contra el falso Dios de amor,
es que fue cohechador
que recibe a su placer,
de comer y de beber,
360 y cosas de más valor.

²⁰⁸ El poeta continúa citando el poema anterior, que parece que juez y amadores han leído y todavía tienen algunas dudas. Esta vez aclara la cuestión del alcaide de la prisión y nos remite al verso 246.

Que ni por merecimiento
ni por justicia se rige,
ni busca más fundamento;
antes los buenos aflige
365 y a los malos da contento.

A los firmes en amores
da tormentos y dolores,
da gloria a los devaneos,
tiene libres a los reos
370 y presos a los actores.

Juzga según le parece
sin guardar la ley que pone,
la ley buena que establece
otro día la repone,
375 y la mala fortalece.

Inventa para más daño
otro improprio tamaño,
que engaña al firme amador,
pues siendo desnudo Amor,
380 no había de sufrir engaño.

Con estos cohechos tales
dicen que vino desnudo,
con sus vendas y pañales
y que está sordo y mudo,
385 lleno de seda y reales.

Y que a derecho o a tuerto,
en público al descubierto
da remedio al que le paga;
y al que no, lo aflige y llaga;
390 y a muchos de ellos ha muerto.

Dos mil fuerzas se han probado,
de las viudas recogidas
cuyos lechos ha manchado,
de mil doncellas perdidas
395 y claustros que ha profanado.

Ha roto sus privilegios
a los templos y colegios,
ha hecho mil homicidios,
mil hurtos, mil parricidios,
400 estupro y sacrilegios.

Y sobre toda la dolencia,
afirma con devaneo
que es su reo la imprudencia,
siendo en sus reinos el reo,
405 el que tiene más prudencia.
Porque el necio, el inocente,
que sus agravios consiente,
no merece ser culpado,
sino es por haberse entrado
410 entre tan injusta gente.

Y más que todos aquellos
que ante él ya se visitaron,
o la mayor parte de ellos
de él mismo se querellaron,
415 y él fue el actor contra ellos.

Tanto que ya alguna vez
fue reo, actor y jüez,
y fue testigo y fue parte,
y libeló²⁰⁹ de tal arte
420 que llevó la gloria y prez²¹⁰.

Finalmente ~~ha on~~cluïdo
todos que por bien de paz²¹¹,
el miserable Cupido
debe por vano incapaz
425 ser del gobierno excluido.

Y juran que ni codicia,
ni enemistad, ni malicia,
les mueve a tal pretensión,
mas el bien de la razón
430 y la guarda de justicia”.

En cesando el escribano,
entre las gentes se alzó
un grito de mano en mano,
que en general aprobó

²⁰⁹ *Libelar: (Autoridades)* Lo mismo que hacer peticiones. Es voz muy usada en lo forense.

²¹⁰ *Prez: (Autoridades)* El honor o estima que se adquiere con alguna acción gloriosa.

²¹¹ *bien de paz: (DRAE)* Por vía de transacción o arreglo amistoso.

435 lo procesado de llano.
Todos demandan que muera,
o que en ejemplar manera
quede el Amor castigado;
sola su madre ha negado,
440 que habló de esta manera:

“No es justo que pase así
hecho tan mal avenido,
siendo yo presente aquí,
pues a nadie es prohibido,
445 poder responder por sí.
No es tan bajo el Dios de amor,
aunque tirano y traidor,
que sin oír su respuesta,
se dé sentencia, tan presta,
450 sin criarle defensor.

Cuanto más que en la verdad,
aunque ha mucho que nació
siempre fue menor de edad,
por ser niño y viva yo
455 y más por su calidad.

Y ha de ser restituído,
justificado y oído,
cargado de curador,
y aun de guarda y de tutor,
460 aunque nunca lo ha querido.

Y para ser más perfecta,
la sentencia que se espera
no basta aquesta secreta,
la información verdadera
465 es de la gente discreta.

Ellos ~~pueden~~ ~~poder~~ poner,
aquí se podrá entender
si ha cometido delitos,
que estos ocultos escritos
470 no todos son de creer.

Des que le hayan acusado,
según cada cual quisiere,

mándesele dar traslado,
responderá, si supiere,
475 a todo lo procesado.

Allí se podrá abonar
si hay quien le quiera fiar
de costumbres y de vida
480 hasta que de esta partida,
se acabe de descargar.

Dese icencia, eñor,
para que parezcan juntos
a quejarse del amor,
los vivos y los difuntos
485 que fueron de más primor.

Veranse especificados,
mil casos que atropellados
han sido en la información,
do verán que por pasión
490 son casi todos guiados”.

Después que Venus habló,
el jüez con gesto grave
uno y otro proveyó,
quitó a Láquesis²¹² la llave
495 y sus prisiones soltó.

Mandó que fuesen saliendo,
y sus demandas poniendo,
los muertos entre los vivos,
los que son de amor cautivos,
500 y están por él padeciendo.

Viéronse salir al punto
cuatro enlutados ya en días,
trayendo como en trasunto

²¹² Una de las tres Moiras que atendían al destino de las gentes. Silvestre las menciona a menudo en sus versos, por ejemplo, en la *Fábula de Piramo y Tisbe* en la que hace menciona a Átropos. Véase nota al verso 680 de la composición XVI.

505 en los huesos a Macías²¹³,
flaco y vivo aunque difunto.

La piel enjuta y tostada
sobre su carne arrugada,
abierto el pecho y costado,
retrato al vivo sacado
510 de la vida enamorada.

Parose en medio el pasaje,
y al jüez le saludó,
mas dio al Amor vasallaje
y humillado le habló,
515 en nuestro antiguo lenguaje,
diciendo con gran dolor:
“*Loado seas, Amor,*
*por cuantas penas padezco*²¹⁴,
pues que tú fuiste el empiezo
520 y el acabo de mi error”.

Todo el cónclave al momento
de respeto se movió,
y le hizo acatamiento,
a tanto en Amor llegó,
525 de aqueste el merecimiento.
Tras él vino a tal sazón
Juan Rodríguez del Padrón,

²¹³ Silvestre menciona a Macías, poeta de origen gallego de la época medieval y doncel de Don Enrique de Aragón, marqués de Villena. Fray Martín Sarmiento (1755, p. 313) relata el modo en que conoció a Doña Elvira y, aunque existen varias versiones de esta historia de amor, se cree que el Marqués aprovechó una ausencia de Macías de la corte para casar a Doña Elvira con un hidalgo. En consecuencia, el poeta enloqueció de amor al conocer que su amada, Doña Elvira, iba a desposarse con un hidalgo rico, Hernán Pérez de Vadillo. Enloqueció de tal manera que acabó siendo encerrado en la torre de un castillo, cantando y escribiendo a Doña Elvira. Finalmente su marido, enfermo de celos, se acercó a la prisión y lo mató con una lanza.

La literatura posterior ha acompañado siempre el nombre de Macías con el epíteto de “el enamorado” y la simbología del “amor extremo” (Prieto, 1984, p. 109) y así lo recupera Silvestre, como un —retrato al vivo sacado de la vida enamorada—, para que desfile en esta audiencia granadina.

²¹⁴ Aunque aparece atribuida a Alfonso Alvares en el *Cancionero de Baena*, también Garci Sánchez de Badajoz cita los versos iniciales de esta cántiga como versos de Macías en su *Infierno de Amor*.

desterrado y perseguido,
y volviéndose a Cupido
530 le leyó esta petición²¹⁵:

*“Si te place que mis días
yo fenezca malogrado
tan en breve
plégate que con Macías,
535 ser merezca sepultado.
Y ~~de~~ ~~de~~
do la sepultura sea:
una tierra los crió,
una muerte los llevó,
540 una gloria los posea²¹⁶”.*

Era el segundo de aquellos
cuatro que a Macías llevaron
tan fino amador como ellos,
por quien los hados labraron
545 sepulcro donde meterlos.
Este ~~u~~ ~~o~~ ~~v~~ ~~a~~ ~~r~~ ~~a~~ ²¹⁷ es llamado,
nunca supo ser amado
y así cabizbajo andaba,
y estas palabras hablaba
550 con un hombre despreciado:

²¹⁵ A partir de este punto, la numeración de los versos se verá alterada debido a la irregularidad estrófica. Así pues, encontramos que de las 112 coplas reales que tiene el poema (formadas por diez versos octosílabos con rima *ababa aabba*), algunas estrofas no cumplen la norma. En esta composición, que toma la forma de catálogo de poesía anterior y coetánea al poeta, siete estrofas figuran alteradas (con más o menos versos) y otras aparecen también con versos de pie quebrado, poco habituales en la poética silvestrina y que se deben a la inclusión de los pasajes que el autor cita de otros vates, como es el caso del Marqués de Santillana.

²¹⁶ Silvestre cita los últimos versos del séptimo gozo de Juan Rodríguez del Padrón (1390-1450) que también pueden leerse en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511) en el f. LXXXXIIr.

²¹⁷ Poeta medieval perteneciente al círculo poético de la Corte de Enrique IV. Los versos que Silvestre cita se recogen también en el *Cancionero General* (1511) en el f. CIIIIr. Para la identificación del poeta véanse los estudios de Beltrán (2001) y Perea Rodríguez (2007).

“*Las aves andan volando*
cantando canciones ledas,
las verdes hojas temblando,
las aguas dulces sonando,
555 *los pavos haciendo ruedas.*
Yo sin ventura amator
contemplando mi tristura
deshago por mi dolor
la gentil rueda de Amor
560 *que hice por mi locura*”.

El tercero a tal sazón
de estos era Juan de Mena²¹⁸,
de diferente pasión
herido y puesto en cadena,
565 sin hallar consolación.

Quejábase ins osiego
ardiendo en llamas de fuego;
la vida tiene por carga,
que aquello la hizo larga
570 que le hizo preso y ciego.

Iba diciendo el cuitado:
“*¡Ay, dolor del dolorido*
que no le olvida cuidado
porque antes olvidado
575 *me veo que fallecido!*

Ya fenece mi sentido,
y mis penas van creciendo
después que gane sirviendo
por do pierdo lo servido”.

580 Al pasar volvió la cara
al jüez y a los presentes,
y con voz más alta y clara
formó estos versos siguientes,

²¹⁸ Juan de Mena (Córdoba, 1411-Torrelaguna, 1456). A pesar de la fama de su *Laberinto de Fortuna*, se citan de este autor los versos que se incluyen en el *Cancionero General*, f. XXIII, aunque subrayamos algunas variaciones: Ya dolor del dolorido / que non olvido cuidado / pues que antes que olvidado/ me veo que fallecido./ Ya fallece mi sentido / y mis penas van creciendo / después que gane sirviendo / por do pierdo lo servido.

como si en ellos dudara,
585 diciendo con vista mansa:
“*Un daño que nunca cansa,*
un dolor vuelto con sombra,
un mal que nunca se amansa,
señores, ¿cómo se nombra?”²¹⁹

590 Ninguno le respondió
en todo el cónclave entero,
tan gran duda les causó.
Mas su cuarto compañero
con sobresalto acudió,
595 que es Diego López de Haro
y dijo: “Está llano y claro
que esa pasión que nombráis,
según las señas que dais,
a mí me costó bien caro.

600 *O que no hallo razón,*
como declare la mengua
de tamaña perdición,
que el dolor traba la lengua
y el pesar del corazón”²²⁰.

605 Celos digo que se llama,
y aquel que sin ellos ama
de nada puede quejarse,
porque es muy poco quemarse
sin brasas con sola llama.

²¹⁹ Los pasajes citados en esta estrofa y la anterior pertenecen a Juan de Mena y quedaron recogidos también en el *Cancionero General* de 1511. La segunda cita de Mena la extrae Silvestre de la composición “Ya no sufre mi cuidado”, situada en el f. XXXIIv. Sobre ella comenta Pérez Priego (2013, p. 143) cómo Mena “muestra una casi exclusiva predilección por los motivos de queja y análisis de la pasión amorosa, profundizando en ellos quizá con mayor intensidad que ningún poeta de su tiempo”.

²²⁰ De Diego López de Haro, Silvestre toma algunos versos recopilados en el *Cancionero General* de 1511 (fol. LXVv) e introducidos por la siguiente entradilla: “Otras tuyas a una señora que le tenía dada la fe / de no servirse de otro sino de él / y el de ella de no servir a otra sino a ella / y ella la quebró / y él envíale estas coplas/ y su fe con ellas y dice:”. Para ampliar la información acerca de este poeta, véase el trabajo de González Alfaya (2012, p. 16) y el de Cuesta Torre (2000, p. 65).

- 610 *Aquí yace sepultado*
 quien su fe jamás saltó,
 el más firme enamorado,
 quien más quiso le mató
de una muerte de olvidado”²²¹.
- 615 Esto dio fin a mis días,
 pero son las muertes mías
 innumerables sin precio,
 olvido, rabia, desprecio,
 sospechas y frenesías”.
- 620 Asombrados los presentes
 de ver las graves pasiones
 de estos cuatro diferentes,
 movieron varias cuestiones
 con razones aparentes.
- 625 Uno el ausencia porfía
 que era el mayor mal que había,
 otro el desdén abatido,
 otro dice que el olvido,
 y otro los celos decía.
- 630 Pero el juez sentenció
 que son todas niñerías,
 que la ocasión levantó;
 y el fino amante es Macías
 que con solo amor murió.
- 635 En esto vieron salir
 dos sin quererse partir,
 puestos en una cadena
 el Vizconde y Cartagena²²²,
 y el uno empezó a decir:
- 640 “Por vos andamos penados,
señora de hermosura,

²²¹ Estos versos pertenecen al final de un poema titulado *Testamento de amores* y toman la forma de epitafio fúnebre para el poeta que moribundo se queja de amor. No aparece en el *CGII* pero sí en cambio en la edición de 1547 del *Cancionero de Amberes*. El epitafio recoge los cinco primeros versos, la segunda quintilla parece invención de Silvestre.

²²² El segundo Vizconde de Altamira era don Alonso Pérez de Vivero (1458-1508); Pedro de Cartagena (1456-1486) procedía de una importante familia de conversos y era hijo del guarda del rey Enrique IV.

*guía de los desdichados,
fuente do mana tristura
y de do nacen cuidados.*

645 *Carrera de los errados
porque en el camino mueran
dolor de los que en ti esperan
si piensan ser remediados*"²²³.

Cartagena espondió²²⁴:
650 *"Yo soy vos y vos sois yo.
Nuestros tristes corazones
son un mismo corazón,
una afición nos prendió;
nuestras grandes ocasiones*
655 *son hechas de una ocasión.*

Un dolor nos ha cercado
de donde el mejor librado
morirá sin algún medio
muerte de desesperado,
660 *que el camino del remedio*

²²³ La esparza del Vizconde está incluida en el *Cancionero General* de 1511, en el f. LIIr. Tanto el vizconde como su hermano, Luis Pérez de Vivero, figuran también como personajes en el *Infierno de Amor* de Garci Sánchez de Badajoz, aunque las citas que utiliza Silvestre son ligeramente más extensas y no suelen coincidir con las de Garci Sánchez. Para profundizar en la obra y biografía del vizconde *cfr.* el estudio de G. Mazzocchi (1986).

²²⁴ En el *Cancionero General*, fuente de la que parece que Silvestre se ha nutrido de la poesía de todos estos autores, aparece en el f. LXXXVIr una composición de Cartagena encabezada por la siguiente aclaración: "Otras tuyas al Vizconde de Altamira siendo competidores en servicio de una dama yendo tan mal al uno como al otro". Así pues, Silvestre hace entrar juntos a Cartagena y al Vizconde pues ambos van a quejarse de la misma doncella que no les corresponde en amores; de esta manera, el poeta amplía con ellos el abanico de tormentos y pasiones que representa la *Residencia de Amor*, añadiéndole un triángulo amoroso.

de todo punto es cerrado”²²⁵.

Puso ~~agr~~ admiración
en todos los amadores
aquesta nueva pasión,
665 a quien los sabios de amores
llaman desesperación.

Preguntan si hay otra tal
o se le da gloria igual,
mas el juez respondió:
670 “No hay gloria para esto, no,
ni hay mérito en tanto mal.

Do se acaba la paciencia
ya falta el merecimiento
pues se daña la conciencia;
675 toda esta pena y tormento;
no sirve de penitencia”.

Esto que iban sentenciando,
por su mal está escuchando
el discreto Cartagena,
680 y fuese lleno de pena
de esta manera hablando:

²²⁵ En casos como Juan de Mena (vv. 571-579) y el Vizconde de Altamira (640-648), Silvestre toma estrofas de 8 versos (4+4) a los que añade uno propio, dejando las estrofas en 9 versos. También se altera la disposición estrófica en la alusión a Torres Naharro (vv. 962-970), de quien podemos leer una tirada de 9 versos, o los casos de Montemayor (1011-1021) y Cartagena (682-692) a quienes Silvestre les hace recitar 11 versos (6+5) mientras recuerda al segundo, además, con los 13 versos que figuran en esta estrofa (vv. 649-661) formada por dos sextillas y un verso de Silvestre que configuran la estrofa más larga del poema. Por otro lado, a todas estas aparentes irregularidades debemos añadir la que se encuentra en los vv. 873-881. Se trata de una estrofa de las que sirven al poeta para narrar el desfile, introduciendo sus comentarios a modo de voz en off y que vamos encontrando intercaladas a lo largo del poema. En este punto, da la sensación de que Silvestre quiere compensar la extensión de algunas de las estrofas con otras más cortas, como esta, que ha perdido probablemente el segundo verso. Eso explicaría que el montante total de la composición sumara 1120 versos que se corresponderían con 112 estrofas de 10 versos aunque, realmente, la suma real de versos da como resultado 1121. Este hecho sorprende porque podría señalar que el autor, en el trasiego de citas y poetas enamorados, se despistó —hipótesis poco probable si atendemos al resto de sus poemas narrativos que procuran ser regulares tanto en el número de versos como en las rimas— o podría indicar también que alguno fue añadido posteriormente, o por error.

“*Oh, Amor, lleno de extremos*;²²⁶
 es tu gloria muy penada
 y muy dulce tu tormento,
 685 tú nos ciegas, por ti vemos,
 tú nos pagas sin dar nada,
 descontentas al contento.
 Oh, Amor, tan sin compás;
 a quien te place desplaces;
 690 di, ¿por qué no mirarás
 cuán contra tu nombre vas
en las obras que nos haces?”

Después por la sala entró,
 un hombre que, al parecer
 695 sordo y mudo se mostró;
 y aun no quiso responder
 al que más, más le llamó.
 Amor dijo: “Aqueste ha sido
 Suárez²²⁷ tan conocido,
 700 como cuantos han pasado”.
 Mandole hablar forzado
 y él habló como corrido.

“*Hanme dejado pasiones*²²⁸
 de mis sentidos desnudo,
 705 y tristes alteraciones,
 y amargas persecuciones

²²⁶ Otra estrofa de Cartagena, *cfr. Cancionero General* (1511), f. LXXXVIr.

²²⁷ Perea Rodríguez (2007, p. 234) baraja tres hipótesis distintas en cuanto a la identidad de este poeta que, según Silvestre, era “tan conocido”. Los personajes que podrían identificarse con este poeta son, en primer lugar, Pedro Suárez de Castilla, tesorero de la Casa de Contratación de Sevilla, o bien pudiera ser también Fernando Suárez, cantor de la capilla aragonesa durante el reinado de Fernando el Católico, o quizá, otro igualmente llamado Fernando Suárez, este último contino de los Reyes Católicos entre 1494 y 1504 y criado de las infantas de Castilla.

²²⁸ A juzgar por el número de versos citados, Silvestre se deleita con la poesía de Suárez de la que traslada dos estrofas completas a su *Residencia*. La alusión a los versos de este poeta medieval es una de las más amplias del poema y este hecho, junto a la apreciación doble (vv. 707, 719) de que el personaje entra en escena como sordo y mudo, podría encaminarnos hacia una hipotética identificación con el cantor de la capilla aragonesa. En cuanto a la fuente de referencia de Silvestre y como ocurre con el resto de poetas quejosos de amor, podemos encontrar estos versos en el *Cancionero General*, f. LXXXIIv.

sordo me tienen y mudo,
que ni estoy vivo, ni muerto,
ni estoy dudoso, ni cierto,
710 ni estoy sano, ni herido,
ni dormido, ni despierto,
ni me acuerdo, ni me olvido.

No estoy ciego, ni alumbrado,
ni estoy libre, ni en cadena,
715 ni seguro, ni turbado,
ni vivo desesperado
ni tengo esperanza buena.
Ni quejoso, ni contento,
ni digo nada, ni callo,
720 ni porfío, ni arrepiento,
ni contrario, ni consiento,
ni me pierdo, ni me hallo”.

Nueva maravilla uf
ver la variedad de aqueste,
725 y preguntáronle que
diga el mal que le moleste
y él respondió: “No lo sé”.
Moviose aquí una cuestión:
cuál fuese mayor pasión,
730 la que despierta la lengua
o la que su fuerza mengua
con la grave alteración.

Y más esforzó la duda,
porque a tal sazón entró
735 una discreta sesuda,
que un tiempo mucho habló
y antes fue secreta y muda.

Y porque se explique,
este es don Jorge Manrique²²⁹,
740 que un tiempo calló y moría,
y ahora muerto decía
porque su mal se publique.

²²⁹ La esparza de Manrique (1440-1479) se encuentra en el f. LXXXXVIIv del *Cancionero General* (1511).

“Yo callé males sufriendo
 y sufrí penas callando,
 745 padecí no mereciendo,
 y merecí padeciendo
 los bienes que no demando.
 Si el esfuerzo que he tenido,
 para callar y sufrir
 750 tuviera para decir,
 no sintiera mi vivir
los dolores que ha sentido”.

Todos ~~quieron~~ ^{quisieron} ~~aber~~
 quién más méritos tuviese,
 755 el sufrir y padecer
 o el que sus males dijese,
 cuales los supo entender.
 El juez les respondió:
 “El callar no culpo yo
 760 aunque es falta de primor,
 mas engrandece el amor
 quien bien orando habló”.

Un ~~scireto~~ ^{scireto} ~~al~~ ^{al} callero,
 salió como arrepentido,
 765 llamado Luis de Vivero²³⁰,
 ciego pero muy corrido
 porque no lo fue primero.
 Estaba ~~art~~ ^{art} ~~st~~ st contento,
 con tal arrepentimiento
 770 de ver sus llagas mortales,

²³⁰ Por apellido concuerda con Alonso Pérez de Vivero, segundo vizconde de Altamira al que ya ha aludido Silvestre unos versos atrás. Por otro lado, en el *Infierno de Amor*, Garci Sánchez de Badajoz recita: “Vi también andar penando / el Vizconde de Altamira, / en amores contemplando” y en la estrofa siguiente “Vi a don Luis arder, / su hermano, en llamas de amores, / que sus gracias y saber, / ni sus muy altos primores / le pudieron socorrer”. Un Luis de Vivero aparece en el *Cancionero General* aunque la estrofa que recoge Silvestre aparece en el *CGII* (f. LXVIIv) distribuida de diferente manera. Así, los versos 2-5 los toma Silvestre de la primera estrofa —según dispone en el cancionero—, siendo los últimos cuatro versos integrantes en *CGII* de la cuarta estrofa. Silvestre utiliza entonces el primer verso y el sexto para introducir la cita y acomodar la rima global de la estrofa.

que con voces desiguales
declaró su pensamiento.

Diciendo de esta manera:
“*Si no os hubiera mirado*
775 *pluguiera a Dios que no os viera,*
porque mi vida no fuera
cautiva de su cuidado.

Mas ya me falta virtud,
porque amor en juventud
780 *dándome gloria fingida*
me quiso otorgar la vida
por negarme la salud”.

Los que voces tan extrañas
y tan sin respeto oyeron,
785 juzgaron de sus entrañas
menos amor que tuvieron,
y menos altas hazañas.

Venus como le entendió
entre sí un poco rio,
790 mandó que se sosegase
y que despacio aclarase
lo cifrado y el habló.

“*Con qué tristura diré*
el dolor de tal pasión,
795 *pues está en el corazón*
el embargo que la fe
*tiene puesto al corazón*²³¹.

Señora de lindo gesto,
no es amor la causa de esto,
800 *pues sois vos la causa de él;*
ni sois vos la que es crüel

²³¹ En las dos ediciones de las *Obras* se repite en este pasaje la palabra “corazón” a pesar de que en el *Cancionero General* el “embargo” realmente lo tiene puesto la fe en la razón. Por otro lado, aquí Silvestre intercala versos de otra esparza (f. LXVIIIr) para seguir, a continuación, con la primera composición de Luis de Vivero que recoge el *Cancionero General* (f. LXVIIv), de la que extrae el resto de los versos que cita.

mas yo conmigo y por esto²³².

*No muero yo por amaros,
que pues ya me conocéis,
805 no pienso en nada engañaros;
mas, ¿por qué no queréis
no pudiendo yo olvidaros?”*

Dijo el juez: “Sin pasión,
mucho tiene de razón
810 quien tan bien su mal entiende;
presto fuera do pretende
a estar vivo el corazón”.

Mirole con buena cara,
y dijo: “Si fueras vivo
815 tu salud se procurara,
que este amor vano y lascivo
muy presto se te acabara”.

Luego por hacer plenario
este su estilo ordinario,
820 salió muy de buena gana
el Marqués de Santillana
hablando en modo contrario.

Y dijo con voz furiosa:
“*Etiopía tornará
825 húmeda, fría y nevosa
ardiente Escitia²³³ y fogosa,*

²³² En realidad, la estrofa de Vivero termina “si no yo lo fui en ser vuestro”. Silvestre juega a lo largo de todo el poema con las intercalaciones de versos ajenos y para ello tiene que servirse de versos propios que le permitan ajustar las rimas de unos con los otros.

²³³ El Marqués hace referencia al alterado estado del enamorado y lo ejemplifica con dos climas muy dispares que, aquí, ven trastornada su climatología: por un lado el de Etiopía que altera sus altas temperaturas para volverse frío y húmedo y, por el otro, el de Escitia amplia región que se extendía desde la mitad oriental de Europa hasta Asia central, con un clima siberiano que en el poema se torna fogoso y cálido.

y Escila²³⁴ reposará.

Todo es fácil, yo lo fío,
antes que el ánimo mío
830 se partiese,
de tu mando y señorío
ni quisiese, aunque *pudiese*”²³⁵.

Todos ~~staban~~ oando
la firmeza de este amante,
835 y vieron venir cantando
otro que es su semejante,
mas perdió el juicio amando.

Este Garci Sánchez era,
que ya fue en su edad primera
840 muy discreto y perdió el seso,
después que de amor fue preso
bien antes que enloqueciera.

Quisiéronle ~~tener~~
los porteros y oficiales,
845 porque no entrase a hacer
algunas locuras tales
cual las supo componer.

El juez le concedió,
porque en común se pidió
850 por ver la razón de un loco,
que hable siquiera un poco
y él hacia Venus habló:

²³⁴ Escila fue una ninfa hija de Forcis y Ceto que terminó convertida en monstruo marino. Es comúnmente descrita con torso de mujer, cola de pez y, según la versión, con seis perros partiendo de su cintura o con seis largos y serpentinos cuellos con cabezas grotescas. Escila habitaba en un estrecho paso marítimo —en la región de Calabria—, al otro lado del cual se encontraba Caribdis de modo que, para atravesar el canal, los barcos que intentaban evitar a Caribdis debían por fuerza acercarse a Escila, y viceversa (Grimal, 1981, p. 172).

²³⁵ Los versos del Marqués de Santillana también se recogen en las ediciones del *Cancionero General* (1511), f. XXVIIv, en un poema repleto de alusiones mitológicas con incipit: “Antes el rodante cielo”. La estrofa del Marqués que toma Silvestre lee de la siguiente manera: “Etipía tornará / húmeda, fría y nevosa / ardiente Sicia y fogosa / y Cila reposará. / Antes que el animo mío / se partiese / de tu mando y señorío / ni pudiese”. Por lo tanto, Silvestre en este pasaje incluye un vero que introduce la composición citada, uno a mitad de la estrofa del marqués y uno más que modifica el final.

“*Imagen de hermosura*
 hecha por la divinal
 855 de aquel esmalte y pintura,
 que más propia al natural
 no mostrase su figura.
 Traslado de aquel saber
 que os pudo y supo hacer
 860 tal que aquel mismo poder
que él tuviese sobre el hombre
*vos pudiédeses tener*²³⁶”.

Cortole aquí la razón
 el jüez que, en verle tal,
 865 temió que la conclusión
 había de parar en mal
 por ver la comparación.

Diciendo: “Si tu porfías,
 dirás dos mil herejías,
 870 profanarás lo sagrado”.
 Él dijo: “Habeisme afortunado,

²³⁶ En *CGII*, f. CXIXv. La mayoría de las citas son ejemplos de la poesía amorosa de cancionero, en este particular, y según la introducción al poema que leemos en *CG*, Garci Sánchez de Badajoz compone estos versos “para su amiga cuando esta le envió las lecciones”. Además, Garci Sánchez, le sirve para iniciar la enumeración de autores cuya poesía quiere poner Silvestre en valor, justo en los primeros años del siglo XVI cuando se debatía acerca de la mejor acomodación métrica para los temas renacentistas inspirados en la tradición clásica. Por otro lado, la enumeración de poetas de cancionero sigue, como señaló Antonio Prieto, el *Testamento de Amores* de Badajoz, con quien el crítico considera que se cierra “el arco de obsesión amorosa que abrió Macías para la poesía cancioneril” (Prieto, 1984, p. 109).

pues ved las lecciones²³⁷ mías”.

Entró uelgo ganizando,
con voz medrosa hablando,
875 el sin ventura Costana²³⁸;
y gimiendo y suspirando
tal le vieron que cualquiera,
si muerto morir pudiera,
pensara que iba muriendo,
880 cantando con ronco estruendo
esta canción lastimera:

“*Como el cisne, va sintiendo*
su muerte cuando le viene,
sus tristes alas tendiendo,
885 sus voces mucho creciendo,
publicando el mal que viene.

Así voy yo sin ventura,
yo que nacer no debiera,
pues que mi desventura
890 cautivo ya me asegura

²³⁷ El tono desafiante que Silvestre da a Garci Sánchez guarda relación con el conflicto causado precisamente por las *Lecciones* del poeta. Desarrolla Carmen Parrilla (2012, p. 65) esta problemática en su trabajo y así la resume: “Garci Sánchez de Badajoz fue una figura distintiva de la poesía amorosa cancioneril en los albores del siglo XVI, al ocupar con una buena parte de su obra la antología de Hernando del Castillo que fatigará las prensas hasta 1573. Salvo la pieza titulada *Lecciones de Job apropiadas a sus pasiones de amor*, que fue retirada en las ediciones de Sevilla, 1535 y 1540, el resto de su obra poética permaneció desde 1511 en todas las ediciones del *Cancionero general*. La adaptación del tema de Job para magnificar el temple del amante es probablemente inaugural en la poesía de cancionero, y los rumores sobre un desequilibrio psíquico del poeta fueron utilizados por algunos para atribuirlo a un castigo divino por haber recreado poéticamente textos de la Sagrada Escritura y ponerlos al servicio de la pasión amorosa”. También sobre la locura de Badajoz advierte Silvestre, unos versos atrás, al dar entrada al poeta en la residencia amorosa.

²³⁸ Silvestre recoge, a continuación, unos versos de Costana, poeta medieval que también figura en el *Cancionero General*. Dutton (1991, p. 286) señala sus composiciones alegóricas, amorosas y burlescas, especialmente su *Conjuero de amor*.

*muy cierto que cedo muera*²³⁹”.

Gran lástima le tuvieron
todos en mirarle tal,
y todos saber quisieron
895 si este sufrió mayor mal
que los que de él no murieron.

Dijo el jüez: “Por flaqueza
murió de naturaleza,
no por exceso de amor,
900 que otros le tienen mayor
que tienen más fortaleza.

Y aunque no se les parezca
por tener seso más fuerte,
es bien que más se encarezca
905 por que nos prueba la muerte
del que más o más padezca”.

En esto estuvo tratando
el juez al tiempo cuando
vio entrar un hombre tullido,
910 muy flaco y descolorido,
de esta manera hablando:

*“Si pensáis que es inmortal
mi cuerpo, tened por cierto
que le habéis parado tal
915 que en él no veo señal
que no parezca de muerto:*

*Mi persona flaca y lasa,
tullida de lo que siente,
desde que esta vida pasa,
920 bien sabéis que no traspasa
bocado que le sustente”.*

²³⁹ Esta composición de Costana es introducida en *CGII* por la siguiente nota (f. LXXXv): “Otras suyas estando ausente de su amiga en que ruega a las mismas coplas que la vayan a buscar para decirle la vida que tiene y el dolor que su partida le hace sentir y comienza declarando la muerte del cisne ser muy conforme a la suya”. Silvestre vuelve a tomar versos de distintas estrofas para fusionarlos en una sola y reproducirlos en su juicio de residencia.

Diciendo ~~questo~~ ~~uitado~~
dando las voces muy grandes,
cayó en tierra desmayado,
925 y viose que es Juan Fernández²⁴⁰,
el que de Heredia es llamado.

Arrastrando uf ~~ando~~
porque otro salió vestido
de aquel paño y de otro traje,
930 descubriendo en su lenguaje
casi un amor no entendido.

*“Mis males con tal fervor
me dan tan cruda sentencia,
que pienso que mi dolor,
935 es otra nueva dolencia
que pasa de ser amor.
Los movimientos que suelen
venir a los amadores,
en mí son tanto mayores
940 que digo que no me duelen,
como si fuesen amores”.*

No ~~peña~~ ~~on~~ fusión
causó en todos los presentes
aquesta nueva pasión,
945 y los nuevos accidentes
tan ajenos de razón.

Dijo el jüez: “Este afán
del que se queja Boscán²⁴¹,
aunque os parece más fino,

²⁴⁰ Los poemas religiosos de Juan Fernández de Heredia (c. 1480-1549) se publicaron en la edición de 1556 del *Cancionero* de Jorge de Montemayor (D’Agostino, 2013, p. 2) y su obra completa vio la luz en 1562. En sus *Obras* encontramos estos versos aunque el ejemplar que manejamos es una reproducción digital de un volumen bastante deteriorado, custodiado por la Universitat de València (sign. BH Z-03/223). El estado del ejemplar impide ver la numeración de los folios.

²⁴¹ Juan Boscán (1487-1542) es considerado el introductor del metro endecasílabo principalmente por su traducción de *El Cortesano* de Baltasar de Castiglione. Los versos seleccionados por Silvestre forman parte de la composición con incipit “Levántese el alma mía”, y podemos encontrarlos en la edición barcelonesa de sus obras de 1543 (f. 8v), que compendió tanto sus poesías como las de su amigo Garcilaso de la Vega.

950 va por el mismo camino
por donde los otros van”.

Nuevo amor, nuevo tormento
no se puede conocer
en el viejo sentimiento;
955 así pasó sin hacer
resistencia en su argumento.

Y luego entre sí pensando,
salió triste y suspirando
Torres Naharro²⁴² admirado,
960 y de sus penas turbado
de esta manera hablando:

“¿Es posible que por vos
aún suspirar no me vague?
Ay, que si es ley de Dios,
965 quien tal hace, que tal pague;
mas, señora,
¿es posible pues ahora
que me privéis de sosiegos?
Ay, que si aquel que os adora
970 como hereje busca fuego²⁴³”.

Dijo el jüez: “Este tal,
él se causa y se condena;
muy bien conoce su mal,
él merece bien su pena
975 aunque no le yerna²⁴⁴ igual”.

²⁴² La mayoría de los poetas mencionados por Silvestre han fallecido en el momento de la composición del poema. Bartolomé Torres Naharro (1485-1520), un autor más enraizado en la corriente teatral que lírica se aleja, en este sentido, del arquetipo de poeta que hemos encontrado hasta ahora: el del autor medieval cuyas composiciones, en la mayoría de los casos, han quedado recogidas en el *Cancionero General*.

²⁴³ Para contextualizar los versos de Torres Naharro, manejamos la edición de la *Propalladia* impresa en Sevilla (1545) por Andrés Burgos. Advertimos que este pasaje forma parte del Capítulo VIII (f. 22) de dicha edición y que la variante “matéis sin sosiego” de Bartolomé Torres Naharro aparece como “privéis de sosiego” en Silvestre.

²⁴⁴ *Hacer yerno a uno por fuerza: (Autoridades)* Es voz inventada y jocosa. Silvestre pudo hacer uso de este término con intencionalidad, pues tanto Torres Naharro como Castillejo eran clérigos, y del segundo es conocido el amor que profesó a la dama Ana von Schaumburg.

Castillejo²⁴⁵ que lo oyó,
en su compañía salió,
que aunque enemigo de Amor
por este mismo tenor
980 igual culpa confesó:

*“Al reclamo del deseo
me llevas Amor tras ti,
perdido tras lo que veo
engañado en lo que creo,
985 y engañado de mí.*

Bien ~~h~~ado,
pero mal escarmentado
mil veces preso y rendido,
algunas arrepentido,
990 *pero jamás enmendado.*

*Con tus insolencias vanas
no me catas cortesía,
ni me las muestras más llanas,
con mis bravas y mis canas
995 que cuando no las tenía;
ni a l~~id~~ad,
puesta ya en autoridad,
honras y mayor estado
han contigo, Amor, bastado
1000 a ponerme en libertad²⁴⁶”.*

Pasó el viejo con dolor,
y dijo el jüez: “Bien basta
para librarle su error,

²⁴⁵ Cristóbal de Castillejo (1490-1550) ha sido tradicionalmente el abanderado de la llamada “escuela tradicionalista” —en la que también se ha situado al propio Silvestre— y ha sido posicionado también como autor contrario y reacio a las prácticas poética defendidas por Boscán y Garcilaso que alababan la riqueza del endecasílabo para las composiciones de tono y tema más elevados. Para un estudio detallado de la evolución del autor y de su teoría literaria, que en cierta medida sí siguió Silvestre, remito al estudio de Reyes Cano (2000).

²⁴⁶ La cita de Castillejo es una selección de su traducción de la fábula de Píramo y Tisbe de Ovidio. Al final de la historia, el poeta inserta unos versos bajo el título *Querella al amor* donde podemos leer, entre otras, las dos estrofas que aquí traslada Gregorio Silvestre para efectuar el alegato contra Cupido.

1005 porque con la edad se gasta
la fuerza y poder de Amor.

Luego alzó azonando,
con más cuidado y llorando,
Montemayor lusitano
con mil coplas en la mano,
1010 y de esta suerte hablando:

*“Dichoso y seguro estado,
vida llena de contento,
¿dónde estáis?, ¿quién os mudó?
cuando estaba de cuidado
1015 tan libre de pensamiento,
como está quien me lo dio.
¿Qué es de mi prosperidad?
¿mi gloria, qué ha sido de ella?,
no es justo que torne a ella
1020 aquel que su libertad
no estimó hasta perdella²⁴⁷”.*

Mostró el jüez gran contento
diciéndoles: “Estos ya
muestran más entendimiento,
1025 con ellos se acusará
del falso Amor el intento.

Ellos abrán clarar
el mal que les hizo obrar,
la vanidad, la locura,
1030 pues en su misma escritura
lo quisieron confesar”.

²⁴⁷ Jorge de Montemayor (1520-1561) fue uno de los pocos poetas que logró ver impresas sus poesías. Su obra fue impresa en varios volúmenes aunque en el particular caso de estos versos, parece que no fueron incluidos en las ediciones de su *Cancionero* de 1554 y 1558 y sí, en cambio, la hemos localizado en la edición de 1562 (Esteva LLovet, 2006, p. 39), que fue impresa con el título de *Cancionero del excelentísimo poeta George de Montemayor, ahora nuevamente enmendado y corregido* (f. 1) y que incluyó solamente las obras profanas.

Un mozo de tierna edad²⁴⁸
 entró alegre y sin pasión,
 de más ciencia y gravedad
 1035 riendo y con gran razón
 de la común vanidad.
 Parece que los culpaba
 y que otro amor inventaba,
 más discreto y más sencillo;
 1040 yo podré muy bien decirlo
 si digo lo que él hablaba:

“Ya cansa tanto llorar.
 Vuelta, vuelta pensamientos,
 tornad de nuevo a pensar,
 1045 no penséis aquí gastar
 todos los cuatro elementos.
 Todo el fuego en derretiros
 y todo el aire en suspiros,
 y el agua en lo que llorasteis,
 1050 sola la tierra dejasteis
sobre que podáis reiros.

Dejad ya aquesa vejez
 que en llorar es tan pesada,
 y sed mozos de esta vez,
 1055 pues veis que vale por diez
 una necedad pensada.
 El quejarse de sus males
 a todos los animales
es común tormento,
 1060 más el reír con contento
*a solos los racionales*²⁴⁹.

²⁴⁸ El poeta parece seguir un orden cronológico en la enumeración de los amadores y ahora el poeta presenta a un “mozo de tierna edad” detrás del cual se encuentra Luis Barahona de Soto (1548-1595), probablemente el único poeta vivo —quizá también lo estaba Montemayor—, cuando Silvestre compuso este poema.

²⁴⁹ Ya señaló Francisco Rodríguez Marín en su trabajo sobre Barahona de Soto (1903, p. 613) que “Gregorio Silvestre, en su *Residencia de Amor*, copió las coplas 1ª, 6, 13, 14 y 19, la primera mitad de la 2ª, y la última de la 4ª, con las variantes que iré indicando”. Las variantes en cuestión —señalamos aquí la lectura de Barahona— son las siguientes: “La tierra sola” (v. 1049), “Dejad aquesta” (v. 1051), y “de contento” (v. 1059).

Qué domos ~~ceda~~
 en hombres muy de palacio,
 obligar su voluntad
 1065 tras ajena ceguedad,
 y llorarla muy despacio.
 Sentir que trabaja en vano,
 comenzar de muy temprano
 a ser marchito y mohíno²⁵⁰
 1070 y saber que es desatino,
 y firmarlo de su mano.

Alto, pues volvamos ya
 la rienda por do conviene,
 que este amor que ya en mí está,
 1075 y si puedo el que estará,
 ni redes ni venda tiene.

Bien que da calor su fuego
 su red prende, no lo niego,
 mas su red no es inmortal,
 1080 ni su fuego y venda es tal
 que al hombre le haga ciego.

Sabéis que se ha granjeado
 ser hombre el que ama y no buey,
 que está al yugo sujetado,
 1085 y más que con esta ley
 no hay corazón engañado.

Amar do conozco amor
 es muy discreto primor,
 y medirle tan por tasa,
 1090 que cuando en nada le pasa,
 se conozca por mayor.

Así que en seguirme ahora
 nadie piense que se engaña,
 ni que ofende a su señora,
 1095 pues ni agrada porque llora,
 ni porque se ría dañá.

Estos negocios de amores
 no se llamarán mejores

²⁵⁰ *Mohino*: (*Autoridades*) Enojado, airado o enfadado contra alguno.

1100 en el que más pena siente
sino en quien más igualmente
diere y gozare favores”.

1105 Todos unjtos pr̄baron
la sentencia y parecer
de este a quien mozo juzgaron,
mas en cordura y saber,
los viejos no le alcanzaron.

1110 Dijo el juez: “De esto quiero
hacer mis leyes y fuero,
textos serán sus razones
y él decida las cuestiones,
legislador verdadero.

1115 Siempre se halle presente
a las quejas que barrunto
de aquesta agraviada gente,
y su silla esté aquí junto
en el audiencia siguiente.

1120 Y el que de estas niñerías
contra Amor y sus porfias
quisiere dar petición,
acuda a la acusación
antes de los treinta días²⁵¹”.

104. como en enjambre] *G99*; como la enjambre *G82*

138. sustanciό] *G99*; sustancioso *G82*

234. *in integrum*] *G99*; *in intrigum* *G82*

²⁵¹ Como se ha adelantado en la aclaración al título de esta composición, los jueces de residencia debían responder a las posibles reclamaciones que aparecieran tras su cese. Los plazos de los juicios de residencia se establecían de la siguiente manera “Desde el Interrogatorio hasta concluir la Sumaria, o examen de testigos en un todo, 9 días. Para el reconocimiento de Cuentas y Compulsa de ellas, 6 días. Para formar cargos en vista de Sumaria, Cuentas y demás papeles presentados, 4 días. Para el traslado de Cargos, sus notificaciones, respuestas y defensas de los residenciados, su prueba y publicación, 4 días. Para formar la Sentencia y pronunciarla, 3 días. Y lo restante hasta los 30 días cumplidos, para las notificaciones, tasación de costas, y cobranza, que el último acto de Jurisdicción como Juez de Residencia, el cual debe mandar al Escribano o Receptor, se ponga en camino para llevar los Autos a la Corte y Escribanía de Cámara donde dimana, y dar las cuentas en conformidad con el Real Despacho o Provisión le previene” (Collantes, 1998, p. 181)

253. esa] *G99*; esta *G82*
393. ha manchado] *G99*; ha ensuciado *G82*
463. aquesta] *G99*; que está *G82*
668. mas el juez respondió] *G99*; *om.* *G82*
686. descontentas] *G99*; descontentos *G82*

Libro tercero

[XIX]

Canción

Obras, 1582, f. 241v

Obras, 1599, f. 244v

NH_I, Ms. B-2486²⁵², n° 123, f. 82v

*El ciervo*²⁵³ *viene herido*
de la hierba del amor:
*caza tiene el pecador*²⁵⁴.

7 **A**llá en el monte vedado,
la montera liberada
con saeta enherbolada
de corazón humillado,
tan lindo tiro ha dado
que hizo siervo al señor:
caza tiene el pecador.

²⁵² Como en textos anteriores, remitimos a la edición del *Cancionero Sevillano de Nueva York*, a cargo de Labrador, DiFranco y Frenk (1996).

²⁵³ Ya hemos hecho referencia al tópico literario del ciervo herido y su trasfondo alegórico, en la alusión que Silvestre hace de este motivo en su *Fábula de Apolo y Dafne* (v. 514). Tradicionalmente se ha relacionado con la representación religiosa de Cristo o del alma y su búsqueda de una fuente espiritual liberadora así como a su representación de la doncella herida que busca al amado (Lida de Malkiel, 1975, p. 74).

²⁵⁴ Existe cierto paralelismo en el tratamiento peninsular de tópico del ciervo herido. Esta composición de Silvestre guarda ciertas similitudes con un villancico de Fr. João de Meneses, recogido por Resende en el *Cancionero General*. Ambos autores formulan mediante la antítesis la contradicción y repetición del motivo “caza tiene el pecador” que culmina invertido en los últimos versos “¡qué caza hizo tan bella [la dama],/que a su Dios y su señor/dio por caza al pecador!”. En la composición de Meneses, la contraposición se establece de la siguiente manera: “cativo sam de cativa/servo de ña servidor/senhora de seu senhor”. El tópico, que también glosó Camoës en “Aquela cativa” y en “Aquele moço fero”, es usado para llevar a cabo una alabanza de la belleza de la mujer amada, si bien en Silvestre, se sitúa en escena al Dios cristiano, que acude a la llamada de una doncella bella y honrada y entronca el tópico del amor enamorado de la dama del poeta, trasladando un tópico profano a la esfera religiosa.

Como a Dios le tocó allá
 aquel veis aquí la sierva;
 10 quedó preso de la hierba
 y al fin de amor morirá;
 en el corazón le da
 la saeta del amor:
caza tiene el pecador.

15 De nuestras culpas llagado,
 de nuestra salud ardiente,
 viene a matar en la fuente
 la sed de nuestro pecado;
 tiro bienaventurado
 20 que a Dios enclavó de amor:
caza tiene el pecador.

Alzó su voz la doncella,
 y al son de su dulce canto
 vino el unicornio²⁵⁵ santo
 25 a echarse en las faldas de ella,
 ¡qué caza hizo tan bella
 que a su Dios y su señor
dio por caza al pecador!

5. ha dado] *G82 G99*; ha tirado *NH₁*

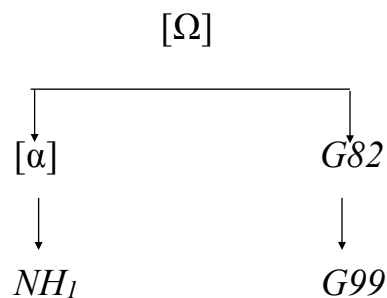
²⁵⁵ La simbología que adquiere la figura del unicornio va en cierto modo relacionada a su iconografía. García Fernández (1997, p. 640) apunta como “el mito [del unicornio] es ante todo un relato, el del unicornio capturado por una doncella, divulgado por el *Physiologus* a principios de nuestra era cristiana, que alcanzará una gran riqueza simbólica a lo largo de la edad media. Pero es también la representación que se hace de él en la famosísima serie de tapices de *La Dama del unicornio* conservada en el museo de Cluny en París, y, la no menos notoria serie de *La Caza del unicornio* en el museo de los Claustros en Nueva York, las dos de finales de la época medieval. En ellas, el animal, esbelto y refinado, el cuerno trenzado y orientado hacia arriba, junto al león en la primera, solo en el jardín de la virginidad en la segunda, alcanza la cumbre de su desarrollo simbólico, recubierto ya de un esoterismo que hace muy difícil una interpretación única, pero que de cualquier manera confieren al mito del unicornio un prestigio eterno”.

Silvestre recupera el tópico, para ensalzar la virtud de su amada, haciendo referencia al método de captura de este animal reproducido en los bestiarios medievales: era necesaria la ayuda de una mujer virgen a quien el animal buscaría para recostarse en su regazo. Una vez dormido, era posible darle caza.

16. ardiente] *G82 G99*; sedente *NH₁*
 25. las faldas] *G82 G99*; sus faldas *NH₁*

Notas al aparato crítico:

En el caso de los cotejos en que se incluyen versiones manuscritas y ediciones de las *Obras*, la filiación de los testimonios suele desvelar que los manuscritos ofrecen lecturas anteriores y primitivas de las composiciones; no obstante, no es descartable que algunos manuscritos puedan haber encontrado las composiciones en alguna de las ediciones impresas, que favorecieron notablemente la difusión de la poesía de Gregorio Silvestre. En este caso particular, el manuscrito presenta pocas variantes respecto a la versión impresa pero es muy posible que tuviera como fuente otro manuscrito, en lugar de las *Obras*, como se desprende del cotejo de la *Visita de Amor*. La hipótesis encajaría también con las variantes que encontramos en este aparato crítico:



— POESÍA PROFANA —

SONETOS

[XX]

Otro soneto²⁵⁷

Obras, 1582, f. 297

Obras, 1599, f. 300v

MP_I, Ms. II- 531²⁵⁸, n° 445, f. 91

Tiempo es, Amor, que el buen servicio pagues
del triste amante en su pasión deshecho,
y no demando que por mi provecho
aqueste fuego en que me abraso apagues.

5 Mas pídotte, señor, que no halagues
de aquella ninfa el acerado pecho,
que razón no consiente ni derecho
que al mío tires y que en el suyo amagues.

10 ¿Dó están ahora, indómito tirano,
tu arco, tu poder y tu braveza,
que no pueden hacer que el pecho le abras?

²⁵⁶ La disposición de este libro cuarto no difiere de la organización que pensó Pedro de Cáceres para las composiciones de arte menor de los libros I, II y III. Por un lado, los poemas profanos y por otro los de moralidad y devoción, aunque esta vez todos compuestos en verso de arte mayor. *Grosso modo* el esquema de este cuarto libro sería el siguiente: Poesías profanas, en primer lugar: sonetos, octavas, canciones, Elegía a Doña María, sonetos a la misma, epístolas y la Fábula de Narciso; y por el lado de la poesía de moralidad y devoción se seguirían más sonetos y un canto a la resurrección de Jesucristo.

²⁵⁷ Aunque este soneto aparece en las *Obras* (libro IV) en *MP_I* aparece atribuido a Figueroa. *Cfr.* Blecua (1973, p. 86) para la enumeración de razones que justifican la autoría de Silvestre: entre otras, el uso recurrente en Silvestre de la expresión *ninfa* para referirse a la amada o el hecho de que Pedro Laynez, amigo de Figueroa y autor de la aprobación de las *Obras* de Silvestre, no advirtiera el error. Existe edición del código de Morán de la Estrella por Labrador, Ángel Zorita y Ralph DiFranco (1989).

Tu arco quiebra con su tierna mano
y doma tu furor con su belleza,
y amansa tu crueldad con sus palabras.

1. Tiempo es amor] *G82 G99*; Ya es tiempo Amor *MP₁*.
2. En su pasión] *G82 G99*; En tu pasión *MP₁*.
3. y no demando] *MP₁ G99*; mas no demando *G82*.
4. abraso] *G82 G99*; quemo *MP₁*.
5. aquella] *G82 G99*; aquesta *MP₁*.
8. y en el suyo] *G82 G99*; y que al suyo *MP₁*.
10. tu arco, tu poder y tu braveza] *G82 G99*; tus flechas tu poder y tu braveza *MP₁*.
11. que no pueden hacer] *G82 G99*; que no puedes hacer *MP₁*.
12. Tu arco quiebra con su tierna mano] *G82 G99*; Tus flechas quiebra con su blanca mano *MP₁*.
13. tu furor] *G82 G99*; tu poder *MP₁*.
14. tu crueldad] *G82 G99*; tu furor *MP₁*.

[XXI]

Soneto²⁵⁹

PN₃, ms. Esp. 373, f. 243

PMBM, ms. B90-V1-08, f. 158v

Febo con alaridos rompe el cielo
su grave desventura lamentando;
él su laurel amado está abrazando
con suspirar profundo y desconsuelo.

5 Tentándole está el pecho que de hielo
en duro tronco se iba transformando,
de Amor y de Fortuna está quejando
regando con sus lágrimas el suelo.

10 ¿Qué es esto? —dice— ¡Oh, dioses inmortales!,
¿No basta ya el dolor del hijo amado,
sino otro más terrible y muy más fuerte?

Con esto hasta los fieros animales
parece que a llorar ha provocado

²⁵⁹ Este soneto se incluye en *PMBM* como continuación de la *Fábula de Apolo y Dafne* que en el manuscrito difiere de las *Obras* en los versos finales. En *PN₃* aparece solamente el soneto, desvinculado de la fábula y como composición independiente. No es inédito porque se recoge en la edición del código mallorquín preparada por Labrador y DiFranco (2011) sin embargo, viene a completar el corpus poético-mitológico de Silvestre dando sentido y unidad a algunas de las composiciones, como en este caso sucede con el tratamiento del mito de Apolo y Dafne, desarrollado tanto en forma de fábula octosilábica, como a la italiana, con cuerpo de soneto.

con él²⁶⁰ su gran desdicha e infeliz suerte.

Observaciones:

La ausencia de variantes de este cotejo podría señalar que ambos códices copiaron de un original directamente aunque en ese caso la coincidencia total no dejaría de ser sorprendente. También es posible que hayan copiado de un arquetipo muy próximo al original o quizá puedan haber servido de fuente uno al otro como señalan Labrador y DiFranco en la edición de las poesías de *PMBM*, en la que se refieren al manuscrito *PN₃* y lo datan alrededor de 1585, coetáneo a la compilación de *PMBM* (1570-1580). En la edición de *PMBM* se subraya también el “acusado paralelismo con varios manuscritos parisinos, en especial con el Esp. 373 con el que comparte 37 composiciones; a la luz del March convendría estudiarlo para profundizar más en su parentesco” (Labrador y DiFranco, 2011, p. 27). Aunque resulta aventurado tomar partido por alguna de estas tres hipótesis, la que hace depender una versión de la otra no resultaría descabellada.

²⁶⁰ El poeta vuelve a hacer referencia al relato de Apolo y Dafne aunque incluye aquí una alusión a la pérdida del hijo que no se recoge en la narración ovidiana (*Met*, I, 452).

Apolo lloró la muerte de varios de sus hijos —Cicno (*Met*, VII, 371), Aristeo (*Geórgicas*, IV, 317) o Asclepio (Grimal, 1981, p. 55)— aunque no todos los episodios se recogen en las *Metamorfosis* de Ovidio, que parece ser la fuente principal del poeta para sus composiciones mitológicas. Tampoco deja claro Silvestre si se está refiriendo a la muerte de algún hijo del dios o, en general, a la pérdida de un hijo aunque cabe tener en cuenta que el editor de las *Obras* indica, en su *Discurso*, que Silvestre “murió en el año de setenta, siendo de cincuenta años, (poco después de la rebelión de Granada) de una calentura pestilencial por tabardete. Murió también el mayor de sus hijos en aquella sazón, y vive el menor”. En cualquier caso, el texto preliminar de Pedro de Cáceres, redactado para la edición de 1582, es un ejercicio de memoria que el editor hace una década después de la muerte del organista y que no aclara en ningún punto si el hijo murió antes que el padre.

No obstante, parece que el poeta extiende su identificación con Febo más allá de su desencuentro amoroso con la ninfa Dafne (que ya había desarrollado en la fábula del libro segundo) y empatiza ahora con él en relación al dolor que siente, ya no por el rechazo de la amada sino por su pérdida —que Pedro de Cáceres sitúa mes y medio antes que la de Silvestre— y que viene a unirse a la del hijo amado, hecho que podría indicar que su primogénito Juan murió, quizás, antes que el poeta. Así bien, las múltiples referencias míticas parecen tener aquí un carácter funcional y permiten al autor enfatizar el sufrimiento por la pérdida de la amada y posiblemente también por la de su hijo Juan. A su vez, el quiebro que hace al mito de Apolo y Dafne, no recreándose en la *Metamorfosis* en sí sino en el llanto y sufrimiento de Apolo, convierte también a Silvestre en otro Orfeo.

[XXII]

Otro

Obras, 1582, f. 297v

Obras, 1599, f. 301

*MN*₆, Ms. 3909²⁶¹, f. 506v

Ahora me derribe la Fortuna
en el lugar más bajo y abatido,
ahora de ventura esté subido
encima de los cuernos de la luna²⁶².

5 Ahora del infierno en la laguna
de sed y hambre un Tántalo²⁶³ oprimido,
ahora en el oficio detenido
que tienen las cincuenta menos una²⁶⁴.

²⁶¹ Existe descripción del código en *Inventario General de Manuscritos* (X, p. 211) y en el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII* (v. II, pp. 1076-1086).

²⁶² Esta expresión está documentada en Virgilio (*Geórgicas*, libro I) y según Bernardo Aldrete (1674, f. 173v) hace alusión a los cuernos de la luna, bien esté en fase menguante o creciente. Como locución o frase hecha refiere a ensalzar o alabar de forma desmedida a alguien.

²⁶³ En la mitología griega, Tántalo era hijo de Zeus y la oceánide Pluto, y rey de Frigia o del monte Sípilo en Lidia, Asia. Se convirtió en uno de los habitantes del Tártaro, la parte más profunda del Inframundo, reservada al castigo de los malvados. Se le conoce por haber sido invitado de Zeus a la mesa de los dioses en el Olimpo, invitación a la que ingratamente respondió revelando los secretos que había oído en ella. También se le acusa de servir a su propio hijo como comida para los Dioses. Fuera cual fuera su pecado, Grimal (1981, p. 491) considera su castigo memorable pues tras su muerte y debido al gran número de crímenes cometidos, Tántalo fue eternamente torturado en el Tártaro, condenado a perecer en un lago con el agua hasta la barbilla, bajo un árbol de ramas repletas de fruta. Cada vez que, desesperado por el hambre o la sed, intentaba alcanzar una fruta o beber agua, le eran retirados de su alcance.

²⁶⁴ Cf. Danaides (Grimal, 1981, p. 126). Las 50 hijas de Dánao tenían como encomienda matar a sus esposos la noche de bodas. A su muerte, todas fueron condenadas al Infierno y allí se les encargó rellenar con agua un barril sin fondo. De todas ellas solamente se salvó una, Hipermestra, que indultó a su marido Linceo porque la había respetado. A ella hace referencia Silvestre en este verso. El oficio detenido es por lo tanto, ese castigo infinito, impuesto a las demás hermanas, de rellenar los barriles que nunca se colmaban.

10 Ahora desterrado en el desierto
 en la región más fría o más caliente,
 desnudo al sol, al hielo, en el arena;

 ahora enfermo, y si es posible muerto,
 tendrá siempre mi alma allí presente
 la imagen por quien vivo en tanta pena.

- 1. me derribe la] *G82 G92*; esté dispuesto de *MN*₆
- 5. del infierno en la laguna] *G82 G92*; en el *om.* *MN*₆
- 6. de sed, y hambre] *G82 G92*; de hambre y sed *MN*₆

[XXIII]

Otro

Obras, 1582, libro IV, f. 301v

Obras, 1599, f. 305

A excusas veo andar ciertos gozquillos²⁶⁵
royendo os ahcajos²⁶⁶ de mi musa,
y no hacen más mal del que se usa
entre ellos, que es el sinsabor de oírlos.

5 Yo quiero de cansado de sufrirlos
mostrarles la cabeza de Medusa²⁶⁷,
que al uno haga búho, a otro lechuza,
o a entrambos los convierta en sendos grillos.

10 Verdad es que será hacer lo hecho,
o volver a injerir la misma planta
del frutal mismo de que fue traspuesta.

Mas yo no busco más de mi provecho;
haré cuenta en oírlos que me canta
un abejorro, una chicharra en siesta.

²⁶⁵ *Gozque*: (*Autoridades*) Perro pequeño, que solo sirve de ladrar a los que pasan, o a los que quieren entrar en alguna casa.

²⁶⁶ *Zancajo*: (*Autoridades*) El hueso del extremo del pie, que forma el talón, o el mismo extremo del pie, en que sobresale este hueso.

²⁶⁷ En la mitología griega, Medusa era un monstruo que convertía en piedra a aquellos que la miraban fijamente a los ojos. Fue decapitada por Perseo, quien usó su cabeza como arma hasta que se la regaló a Atenea (Grimal, 1981, p. 426).

[XXIV]

Otro

Obras, 1582, libro IV, f. 303v

Obras, 1599, f. 307

Habiendo sido ya más combatida
mi ninfa que en el mar la dura roca,
Amor la fuerza, hiere y la provoca
a darse entre mis brazos por vencida.

5 Y allí del mismo amor mío encendida,
con sus hermosos labios bebe y toca
el aire más caliente de mi boca,
haciendo de dos almas una vida.

10 Y un alma de dos cuerpos moradora,
y dos cuerpos en uno más trabados
que jamás hiedra estuvo en olmo alguno.

Suspende este milagro, Amor, ahora,
que no estemos jamás menos ligados
que Sálmacis, y Troco²⁶⁸ hechos uno.

²⁶⁸ La historia de Troco recreada como símbolo de la comunión carnal aleja a Silvestre de las teorías amorosas petrarquistas. Alonso (2002, p. 145) considera que el poeta recupera el tópico del beso de almas de *El Cortesano* y define el neoplatonismo de Silvestre como “un neoplatonismo muy peculiar, que al combinarse con otras tradiciones amorosas —como la del amor cortés— no excluye el deseo físico, y ni siquiera la relación sexual. Véase la referencia a este mito incluida en las notas de la *Sátira primera*, composición IX de este trabajo. Cfr. la edición moderna del *Cartapacio de Morán de la Estrella* (Labrador, DiFranco y Ángel Zorita, 1989, p. 28).

[XXV]
**Soneto a una pintura donde estaba
Cupido dando a Venus un espejo²⁶⁹**

MP_I, Ms. II- 531, n° 53, f. 9v

Toma el espejo, Venus, que pedías
al bobo Cupidillo y merdosuelo;
verás en él un gesto, el más suzuelo²⁷⁰
que tuvo puta vieja de tus días.

5 Mucho más que aquesto merecías
que te dijese yo, pues en el cielo
te precias de hermosa y sin recelo,
en tanto más te tienes que deb[e]rías.

10 Juráismelo, putaza, con la mano
puesta sobre los pechos bien sobados,
que os habéis de quejar al jayanazo²⁷¹.

Llamad al Martecillo muy ufano;
quizá que volveréis zamarreados²⁷²
si cojo a los dos juntos en el lazo²⁷³.

²⁶⁹ El motivo pictórico de la Venus ante el espejo es abundante en la historia de la pintura. En la época medieval, como símbolo de la vanidad, y ya en la época moderna con otras connotaciones menos moralizantes. Así tenemos versiones pictóricas de este tópico en Tiziano (c. 1555), Verones (c. 1580), Rubens (1614-1615) o Velázquez (c. 1648).

Por cronología el poeta podría haber conocido la *Venus del espejo* de Tiziano que posteriormente influirá en el cuadro de Velázquez del mismo nombre. El pintor veneciano se refiere a ella como *Venus desnuda* (Bertoldi, 2001, p. 520). Blázquez (1999, p. 325) afirma que en un inventario de Gil Sánchez de Bazán (1553) en el que se recogían los títulos de las pinturas de Felipe II ya se registra un cuadro bajo el título “Venus mirando al espejo sostenido por Cupido” aunque no se especifica su autoría.

²⁷⁰ *Suzuelo* aparece como diminutivo de “sucio” en Thomas Antonio Sánchez, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* (1753, p. 550).

²⁷¹ *Jayán*: (*Autoridades*) Hombre de gran estatura, robusto y de fuerzas. Aquí en clara alusión a Marte a quien el poeta hace referencia justo después.

²⁷² *zamarrear*: (*DRAE*) Tratar mal a alguien trayéndolo con violencia o golpes de una parte a otra.

²⁷³ Venus y Marte fueron sorprendidos como amantes por una red que Vulcano preparó —con la asistencia de Mercurio— y que los sorprendió a vista de todos los dioses. El relato según Ignacio Arellano (1996, p. 352) gozó de cierta popularidad en la literatura áurea debido a la atracción que suponía el tema del adulterio que refleja el relato.

[XXVI]

Soneto de Silvestre²⁷⁴

MP₁, Ms. II- 531²⁷⁵, n^o 59, f. 11v

Pintó en mi alma, Amor, vuestra hermosura
no hecha de pincel sino entallada,
al vivo y tan al proprio retratada
que valgo lo que soy por la figura.

5 No tengo más valor que la pintura
y en esto está mi alma confirmada,
que ni hay cosa sin vos que valga nada
ni hay más valor que vos ni más ventura.

10 Así no sé, señora, más que amaros;
el fin sois vos de todo el bien que espero;
mi vida y mi salud está en miraros.

Y como no hay quereros más que os quiero,
tampoco puede haber más deseáros
ni más morir por vos de lo que muero.

²⁷⁴ Este soneto se enfoca especialmente a esa veta que vamos reconociendo en Silvestre de relaciones entre arte y pintura que ya hemos visto en el soneto anterior. El motivo mitológico se limita aquí a hacer de Amor un *deus pictor*. Por lo demás, el texto está en la línea del soneto garcilasiano “Escrito está en mi alma vuestro gesto” con el que puede ponerse en diálogo, pues Silvestre lo toma como modelo y así lo evidencian las claras correspondencias del primer y último verso “por vos he de morir, y por vos muero”. Cfr: la edición moderna del *Cartapacio de Morán de la Estrella* (Labrador, DiFranco y Ángel Zorita, 1989, p. 32).

²⁷⁵ Excluimos de este trabajo la composición “Quién se queja de Amor si no lo entiende”, falsamente atribuida a Silvestre en el cancionero pero que como indicó Blecua (1973, 205) ya apareció publicada en el *Cancionero* de Jorge Montemayor, impreso en Amberes en 1554 (f. 43v). De las atribuciones dudosas que señalan Blecua y Díaz del Castillo (2011, p. 884) incluimos, como atribución posible, este soneto que se da como de Silvestre en el códice, así como el que da comienzo con “Dejadme en paz, mortales pensamientos”, que también tiene su único testimonio en este manuscrito y que hace alusión al mito de Apolo y Dafne, de una manera similar que encontramos en la fábula del libro segundo.

[XXVII]

Soneto de Silvestre²⁷⁶

MP₁, Ms. II- 531, n° 457, f. 92

MP₄, II-973, f. 71v

Prado fértil do la Aurora esclarecida
con matizadas flores se despierta;
morada de las musas la más cierta
que tiene el rojo Apolo conocida.

5 De la alta Venus ninfa muy subida,
nueva beldad al mundo descubierta,
fresca rosa de espinas encubierta
con que Cupido hiere y nos da vida.

10 Ojos, que norte sois del estrellado
y sempiterno cielo cuyo influjo
hace mi corazón bien fortunado.

Dime, Ninfa hermosa, ¿quién me trajo
a bien tan principal, que retratado
viva en el alma mía tu dibujo?

4. rojo *MP₄*; hijo *MP₁* || conocida *MP₄*; con el día *MP₁*
5. De la alta Venus ninfa muy subida *MP₄*; Ninfa de la alta Venus escogida *MP₁*
7. fresca rosa de espinas encubierta] *MP₄*; con que Cupido hiere y nos da vida *MP₁*
8. con que Cupido hiere y nos da vida] *MP₄*; fresca rosa de espinas encubierta *MP₁*
11. hace mi corazón bien fortunado] *MP₄*; om. *MP₁*
12. Dime: Ninfa hermosa] *MP₄*; Dige: “Dea hermosa *MP₁*
14. vive en el alma] *MP₄*; avía el alma *MP₁*

²⁷⁶ Aunque no estaba incluido en las *Obras*, el soneto fue tenido en cuenta por Blecua en su estudio de la poesía de Silvestre de 1973. También se ha publicado modernamente en la edición de *MP₁*, el *Cartapacio de Morán de la Estrella* (Labrador, DiFranco y Ángel Zorita, (1989, p. 216) así como también la de *MP₄*, el *Manuscrito Fuentesol* (Labrador, DiFranco, Bernard, 1997).

Observaciones:

Tomamos como texto base el manuscrito *MP*₄ porque ofrece la versión completa del soneto (v. 11), no muestra las alteraciones en el orden de los versos que encontramos en el cartapacio de Morán de la Estrella (que claramente afectan a la rima) y porque, en general, según las variantes del aparato, ofrece un testimonio con menos errores. No obstante, ambos manuscritos copian de una misma versión aunque uno con más acierto que el otro.

[XXVIII]

Soneto²⁷⁷

*MN*₁₀ Ms. 22028, n° 6, f. 11v

PMBM, Ms. B90 -V1 - 08, n° 72, f. 97

Contento viene Amor, alegre, ufano;
no cabe en sí del gran placer que siente
de ver un oloroso y excelente
ramillete de flores en su mano.

5 Su madre le decía: “Amor lozano,
¿de dónde hubiste un don tan preeminente?”
Y él respondió: “Cogilo en un caliente
montecillo de nieve soberano”.

10 Replícale la madre: “¡Qué concierto!
¿Caliente dices que es la nieve fría?
O vienes loco tú, o de amores muerto”.

Él dice: “No lo niego, madre mía,
pensé yo que era nieve y era cierto
el blanco pecho de doña María”.

2. gran placer] *PMBM*; gran valor *MN*₁₀

6. de dónde] *PMBM*; a dónde *MN*₁₀

7. Y él respondió: cogilo en un caliente] *PMBM*; Él respondió: cogile de un
caliente *MN*₁₀

9. Replícale la madre] *PMBM*; La madre le replica *MN*₁₀

²⁷⁷ Los dos códices en los que encontramos el texto gozan de ediciones modernas. Las versiones de este soneto se encuentran en el testimonio de la Biblioteca Nacional que es un *Cancionero jesuita* (Labrador, DiFranco y Bernard, 2001) y en el código de la Biblioteca Bartolomé March (Labrador y DiFranco, 2011). Se atribuye a Silvestre en *PMBM*; en *MN*₆ aparece como anónimo y al final del poema Doña María es “Antona mía”. Por otro lado, en este soneto, el escenario del mito comparte espacio con la realidad más inmediata del poeta; Venus junto a su hijo Cupido tratan sobre otro personaje real que adquiere tintes míticos al insertarse en el entorno mitológico, reflejando textualmente el concepto de “fusión mítica” desarrollado por Antonio Prieto (1972, p 157). Esta práctica ya se reconoce en Garcilaso, y sus églogas especialmente, pero está presente en toda su obra y en la de prácticamente todos los creadores de este tiempo y aun del actual.

12. Él dice: No lo niego] *PMBM*; Él dijo: Yo lo confieso *MN*₁₀
 13. pensé yo que era nieve y era cierto] *PMBM*; bien sé yo que
 era nieve y era cierto *MN*₁₀
 14. el blanco pecho de doña María] *PMBM*; el blanco pecho
 de la Antona mía *MN*₁₀

[XXIX]

Soneto²⁷⁸

PMBM, Ms. B90-V1-08, nº 122, f. 196v

*MP*₂, Ms. II- 570, f. 290

Enfermo está el Amor, malo se siente,
 y manda pregonar antes que muera
 que quiere si es posible haber manera
 de desgraviar de amor toda la gente.

5 Y es porque Amor de amor está doliente
 y no pensó que amor tan crudo fuera,
 si agora por sí mismo no sintiera
 la furia y el dolor de su accidente.

10 Mostrarse piadoso ya querría
 por conseguir piedad el niño ciego
 con quien lo mata, que es doña María.

No vale aquí su fuerza ni su ruego,
 que tiene otro valor la reina mía,
 y otro arco, otras saetas, otro fuego.

4. de desgraviar] *PMBM*; desgraviar *MP*₂

6. fuera] *MP*₂; era *PMBM*

²⁷⁸ Se le atribuye a Silvestre en *PMBM* pero no en *MP*₂. Aunque se recoge el manuscrito en el *Diccionario filológico* (Blecua y Díaz del Castillo, 2011, p. 884) no figura esta composición como de Silvestre y del manuscrito solo se menciona como suya la *Audiencia y visita de cárcel de amor*. A nivel temático, el soneto desarrolla el tópico del amor enamorado fusionando, una vez más, el horizonte mítico con el entorno real del poeta. *Cfr.* edición moderna de *PMBM* (Labrador, DiFranco, 2011) que se contrasta con la versión inédita del testimonio *MP*₂.

8. la furia y el dolor] *MP*₂; la fuerza del dolor *PMBM*
 13. que tiene otro valor] *MP*₂; que tiene o no valor *PMBM*
 14. otras saetas, otro fuego] *MP*₂; otras saetas y otro fuego *PMBM*

[XXX]

Soneto

*MP*₃, Ms. II- 617²⁷⁹, n.º 395, f. 257

*MN*₃, Ms. 2973²⁸⁰, n.º 246, f. 252

*MN*₅, Ms. 3888, sin numerar, f. 298²⁸¹

*PN*₃, Ms. Esp. 373, f. 228

*NH*₄, Ms. Rosián²⁸², B2558, f. 49

De relucientes armas la hermosa
 Venus acaso armada estaba un día,
 a la cual Palas viendo le decía
 con una risa falsa y desdeñosa:

5 “Armada como estás haré una cosa,
 y es que ambas combatamos a porfía
 con tal que no aquel Paris²⁸³ que solía,

²⁷⁹ El código II-617, un cancionero de poesías del siglo XVI, goza de la edición moderna elaborada por Labrador, Ángel Zorita y DiFranco (1986).

²⁸⁰ El ejemplar de las *Flores de baria poesía* (México, 1577) está muy deteriorado. Usamos de apoyo, para cotejar este ms., la copia paleográfica custodiada también por la Biblioteca Nacional de Madrid, (ms. 7982, f. 169) realizada por don Antonio Paz Meliá. El código se describe en el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII* (v. II, p. 296)

²⁸¹ Según el *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional* (1984, X, 205), el código forma parte de una colección de *Poesías castellanas varias* que ocupa 7 volúmenes que se corresponden con los mss. 3884-3890 del catálogo. Actualizamos la ubicación del texto, teniendo en cuenta la paginación del código, que el *Diccionario filológico* de Jauralde (2011, 881) sitúa en el f. 285, siendo en realidad el f. 298.

²⁸² Cancionero hispano-portugués. Describió el código Morel-Fatio (1892, n. 602) y se conoce también una transcripción moderna llevada a cabo por Arthur L. F. Askins (1974).

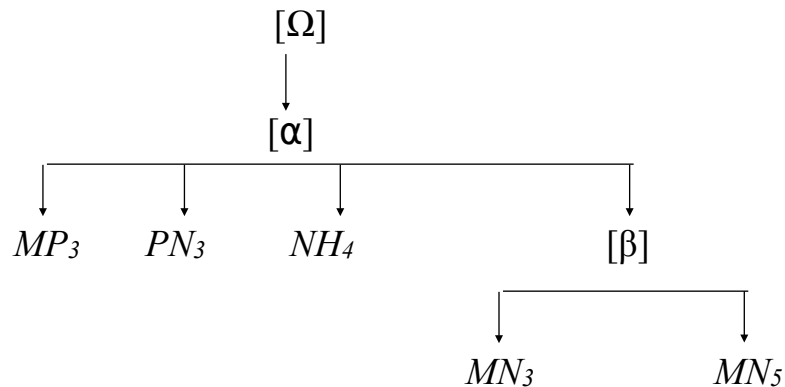
²⁸³ El joven príncipe de Troya hubo de elegir quién era la más bella entre Venus, Juno y Palas y otorgar, en consecuencia, la famosa manzana de Eris, diosa de la discordia. Venus prometió a Paris el amor de la mujer más bella, que tomó forma en Helena, esposa del rey Menelao de Esparta, y a quien Paris raptó provocando la guerra de Troya. Así pues, en este soneto, Silvestre recurre al relato mítico como fuente y le da continuidad recreando la situación en que podrían haberse encontrado las diosas tras la sentencia de Paris.

juzgue nuestra batalla peligrosa”.

10 “Mucho estoy, —dijo Venus—, espantada,
Palas, de ti, pues siempre hasta ahora
te tuve como todos por sesuda.

¿En qué juicio cabe, di, señora,
menospreciarme ahora estando armada
si cuando te vencí estaba desnuda?”

2. Venus acaso armada estaba un día] $MP_3 MN_3 MN_5 NH_4$; Venus estaba acaso armada un día PN_3
3. a la cual Palas viendo] $MP_3 MN_3$; a la cual viendo Palas $MN_5 NH_4$; cuando pasando Palas PN_3
4. Risa falsa] $MN_3 MN_5 PN_3 NH_4$; falsa risa MP_3
6. y es que ambas combatamos a porfía] $MP_3 MN_3 MN_5 NH_4$; combatámonos ambas a porfía PN_3
9. Mucho estoy, dijo Venus, espantada] $MP_3 MN_3 NH_4$; Dijo Venus, de ti estoy espantada MN_5 ; Estoy, respondió Venus, espantada PN_3
10. Palas de ti, pues siempre hasta ahora] MP_3 ; Palas de ti, pues siempre y hasta ahora NH_4 ; pues siempre te he tenido hasta ahora MN_3 ; pues siempre te he tenido hasta ahora MN_5 ; de ti, señora Palas, que hasta ahora PN_3
11. te tuve como todos por sesuda] MP_3 ; te tuve como todas por sesuda NH_4 ; como todos te tienen por sesuda $MN_3 MN_5$; todas te hemos tenido por sesuda PN_3
12. En qué juicio cabe, di señora] $MP_3 MN_3 MN_5$; En qué juicio se sufre, di señora NH_4 ; en qué juicio a tu ver cabe señora PN_3
13. menospreciarme ahora estando armada] $MP_3 PN_3 NH_4$; querer menospreciarme estando armada MN_3 ; Así menospreciarme estando armada MN_5



Observaciones:

Del cotejo de los manuscritos se desprende que PN_3 lee de manera más libre que el resto de testimonios aunque parece que todos los manuscritos provienen de un arquetipo común y que en PN_3 se acumulan más errores de transcripción que en el resto. Por otro lado, MN_3 y MN_5 coinciden en los versos 10 y 11 ofreciendo una versión que difiere del resto y omite el nombre de Palas convirtiéndolo en la conjunción “pues” y alterando el orden del verso siguiente. Probablemente estos dos testimonios tienen una relación directa o provienen de un arquetipo común que ofrece también esa versión y se la traslada. A pesar de las variantes que ofrecen los testimonios, no es posible filiar otras familias porque no encontramos ningún error significativo que indique que pudo haber diferentes redacciones del soneto, aunque se demuestra que en la mayoría de composiciones cortas lo único que permanece inalterable es el íncipit, que suele dar título a cada uno de los poemas.

[XXXI]

Soneto de Silvestre²⁸⁴

*MN*₇, Ms. 3968²⁸⁵, n° 29, f. 159v

*PN*₂, Ms. Esp. 372²⁸⁶, f. 202

La mano diestra y muy artificiosa
con todo su poder mostró natura,
pintando vuestra gracia y hermosura
por arte y por industria milagrosa.

5 La obra fue tan alta y tan preciosa,
que siendo muestra vos de sus primores,
quebró el pincel y vertió sus colores
de tanta hermosura ya envidiosa.

10 Amor, que a la sazón presente estaba,
llevando de miraros mil despojos
para hacerse poderoso y fuerte:

El arco, sus saetas y el aljaba,
la vía de aquel herir de vuestros ojos;
y todas sus heridas son de muerte.

2. con todo] *MN*₇; en todo *PN*₂

10. despojos] *MN*₇; primores *PN*₂

11. para hacerse poderoso] *MN*₇; para haceros poderosa *PN*₂

13. la via de aquel herir] *MN*₇; la vista del herir *PN*₂

²⁸⁴ El soneto de Silvestre apareció publicado en *La silva curiosa* de Julián Íñiguez de Medrano (Blecua, 1967, p. 127) con algunas variantes —y según Blecua también con mayor fortuna— bajo el título “Sobre la figura y retrato de la reina, su señora”:

Con mano diestra y muy artificiosa,
mostró Natura el fin de sus primores.
haciendo en vos lindezas y labores
por arte y por industria milagrosa;
la obra fue tan alta y tan dichosa,
que, en verla la mejor de las mejores,
quebró la cstampá vertiendo los colores,
de tanta perfección siendo envidiosa.

²⁸⁵ Descripción del código en *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII* (v. III, p. 1392-1402).

²⁸⁶ Descripción a cargo de Morel-Fatio (1892, n. 601).

[XXXII]
Otro soneto, del M[ISMO SILVESTRE]

Obras, 1582, f. 305v

Obras, 1599, f. 309

MP_I, Ms. II- 531, n^o 60, f. 11v

No es alma ya mi alma, que es medalla,
y vuestra imagen es la que está en ella.
No pudo en otra parte Amor ponella
donde tan bien pudiesen celebralla.

5 Ninguna parte dentro en mí se halla
que no estén ocupadas en querella;
el alma tengo transformada en ella,
deshecho el corazón de desealla.

10 El mismo Amor soy yo, no soy amante;
nunca se vido fe tan abundosa,
tan firme, tan leal y tan constante.

Mas es que el amor mío es otra cosa
que va sobre el amor tan adelante
como vos vais a todas de hermosa.

4. pudiesen] *G82 G99*; supiesen *MP_I*

12. Mas es que amor el mío] *G82 G99*; Mas es que este amor mío *MP_I*

14. de hermosa *MP_I*]; de hermosura *G82 G99*

[XXXIII]

Soneto

MN₄, Ms. 3806²⁸⁷, f. 12

Su condición de amor es ablandarse,
su propiedad es a piedad moverse,
no puede justamente Amor llamarse
aquel que nunca sabe enternecerse.

5 Mas quiere contra mí triste mudarse
y más que pedernal endurecerse,
y por mi desventura aventurarse,
por mal hacerme a mí a mal hacerse.

10 Mudando sus sujetos
en muy malos efectos,
volviendo contra mí su dulce nombre

en aquel mal renombre,
de desgraciado desamor esquivo
crüel y vengativo,

15 el cual emplea siempre así su lanza
do sobra amor y falta la esperanza.

²⁸⁷ Este soneto y el siguiente forman parte de una serie de poemas de *MN₄*, encabezada con el título: “Sonetos quejándose del amor los cuales todos terminan en este verso: *Do sobra amor y falta la esperanza*”. A pesar de que las composiciones aparecen rubricadas como sonetos, parece haber cierta experimentación en los tercetos con esa inclusión del mote bisílabo final que da lugar al estrambote. La estructura se repite en los dos textos con la misma fórmula: los cuartetos riman *ABAB ABAB* y los tercetos *AAB BCC*; la rima de los versos incluidos al final viene a completar la de los tercetos con el esquema *DD*.

El código MN 3806 fue, junto al manuscrito Esp. 372 de la Biblioteca de París, la fuente de la que se nutrió Alberto Blecuá para localizar textos inéditos en las *Obras* del poeta. Se describe el código en el *Inventario General de Manuscritos* (X, p. 184).

[XXXIV]

Otro

MN₄, Ms. 3806²⁸⁸, f. 13

¿**P**or qué si la Fortuna con su rueda
y Amor con la justicia de su vara,
pues es de su costumbre no estar queda
según es cosa manifiesta y clara,

5 mover la una y otra no hay quien pueda
cuando los pies me tienen en la cara?
¿Por qué, pues es Amor quien manda y veda,
ventura y libertad no me dejara

ni aun para que a su ofensa
10 en muy malos efectos yo pueda hacer defensa?
¿Por qué, pues no es de Amor Fortuna amiga,

con ella ha hecho liga?
Es para que a su mal, pena y dolencia
no tenga resistencia.

15 Yo triste: ni su mal haga mudanza
do sobra amor y falta la esperanza.

²⁸⁸ *Íbid.*

[XXXV]

Soneto d[e] Silvestro²⁸⁹

Obras, 1582, libro IV, f. 305v

Obras, 1599, libro IV, f. 309

MP₁, Ms. II- 531, n° 727, f. 165v

MP₅ Ms. II- 1580, ff. 143v-143v

NH₄, Ms. Rosián. B2558, f. 36v

¡Qué es esto, dios de Amor, que ya no vales!
Las damas dicen que *obras son amores*²⁹⁰
y ya no quieren gracias ni primores,
sino buenas preseas y reales.

5 Rindiéronse al amor de tres metales,
con oro y plata tiran las mayores
y tiran con el cobre las menores,
que todas ellas son interesales.

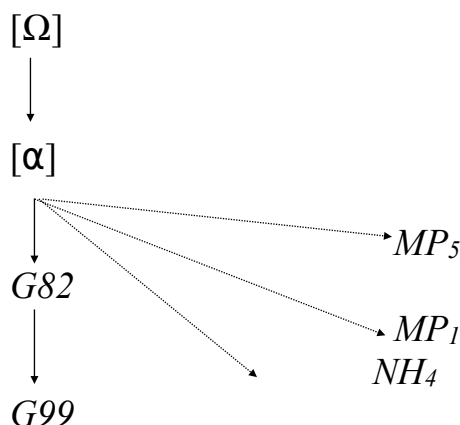
10 Bien puede acometerse sin recelo,
con un hermoso tiro de moneda,
la más dura mujer de las del suelo.

Y cuando algún resabio en ellas queda,
con un arpón de raso o terciopelo
las torna Amor más blandas que la seda.

²⁸⁹ El soneto es, en palabras de Antonio Prieto, una “yuxtaposición donde la agudeza o la sátira de Castillejo puede conciliarse en endecasílabos” (Prieto, 1984, p. 111), en referencia a esta composición de corte italianizante de Silvestre. El texto circuló tanto por vía impresa como manuscrita. De los testimonios manuscritos tenemos edición moderna de *MP₁* (Labrador, Ángel Zorita y Difrancó, 1989) y también de *NH₄* (Askins, 1974). No existe edición de *MP₅* pero sí lo describen Menéndez Pidal (1914, pp. 307-314) y Simon Díaz (XIII, n. 531).

²⁹⁰ Correas (1627, p. 158) recoge dos versiones del popular refrán: “Obras son amores, hermano Polo; obras son amores, que no amor solo”; y este otro decir: “Obras son amores, que no buenas razones”. En cualquier caso, el significado del refrán va en consonancia con el del soneto; Silvestre pretende señalar los intereses ocultos tras las relaciones amorosas denunciando, en este caso, el materialismo femenino. Por otro lado, leemos en este verso por la lectura que ofrece *NH₄*, pues la interrogación incluida en los impresos eliminaría la subordinada sustantiva que recoge el refrán reproducido por las damas.

2. que obras son amores] *NH₄*; que obras son amores? *G99 G82*; obras son amores *MP₁ MP₅*
3. y ya no quieren] *G99 G82 NH₄*; que ya no quieren *MP₅* y no estiman ya *MP₁*
4. buenas preseas] *G99 G82 MP₁ MP₅*; buenas prendas *NH₄*
5. al amor de tres metales] *G99 G82 NH₄*; al amor por tres metales *MP₁*; a un amor de tres metales *MP₅*
6. tiran] *G99 G82 MP₁ NH₄*; caen *MP₅*
7. y tiran con el cobre] *G99 G82 NH₄*; y con el cobre tiran *MP₅*; tiran también con cobre *MP₁*
8. que todas ellas son] *G99 G82 MP₁ NH₄*; mas al fin todas son *MP₅*
9. Bien puede acometerse sin recelo] *G99 G82 MP₁ NH₄*; podéis acometerlas sin recelo *MP₅*
10. con un hermoso tiro de moneda] *G99 G82 MP₁ NH₄*; con una hermosa presa de moneda *MP₅*
11. la más dura mujer de las del suelo] *G99 G82 NH₄*; a la más linda mujer de las del suelo *MP₅*; a la más dura dama de este suelo *MP₁*
12. Y cuando algún resabio en ellas queda] *G99 MP₅*; Y cuanto algún resabio en ellas queda *G82*; Y cuando algún resabio se le queda *MP₁*; y si algún resabio en ellas queda *NH₄*
14. las torna Amor más blandas que la seda] *G99 G82 NH₄*; las vuelve Amor más blandas que la seda *MP₁*; las vuelve Amor más blandas que la cera *MP₅*



Observaciones:

Los errores no son significativos aunque demuestran que tanto las versiones manuscritas como las impresas manejaron fuentes bastante cercanas. Las variantes parecen más bien errores del copista y podrían significar o bien que los manuscritos beben directamente de alguna edición de las *Obras*, o bien que comparten fuentes con ellas y con borradores que incluían una versión de este poema cercana a la que figura en los impresos,

que quizá circulaba ya enmendada y/o modificada como consecuencia misma de la transmisión.

OCTAVAS

[XXXVI]

**Glosa²⁹¹ d[e]l m[ism]o [Silvest]r[e]
al soneto “*Qué es esto, dios de amor, que ya no vales*”**

MP_I, Ms. II- 531²⁹², n° 728, f. 166v

La fuerza de tu flecha enherbolada
perdida es ya, Cupido, niño ciego;
ya de nadie es temida ni estimada,
ni se dan una blanca²⁹³ por tu fuego.
5 Solía ser de todos venerada
tu corona y dictado aunque eres ciego;
a mí me pesa, cierto, de tus males,
¡Qué es esto, dios de Amor, que ya no vales!
10 Ya no se hace caso de aficiones,
ni del amor gallardo y verdadero,
ni se duelen de ver los corazones
arder en tu calor terrible y fiero.
Más fieras son y exentas que leonas
las ninfas de este tiempo lastimero,
15 y para acrecentarte los dolores
las damas dicen que obras son amores.

²⁹¹ Silvestre a quien su editor consideraba un notable glosador lleva a cabo un proceso de recreación poética propio de la poesía cancioneril octosilábica. De hecho, el libro primero de las *Obras* está repleto de glosas a tópicos de romancero como el la bella malmaridada. La composición resulta interesante porque en este caso Silvestre aplica prácticas poéticas cancioneriles a un soneto que presenta una estructura métrica de corte italianizante. El poeta juega además con el tiempo mítico y su presente inmediato filtrando refranes populares y expresiones como el anacronismo que encontramos en el verso 4, en el que el poeta habla del valor del amor como mercancía que se paga con moneda.

²⁹² *Cfr.* la edición moderna del códice (Labrador, DiFranco y Ángel Zorita, 1989).

²⁹³ *blanca*: (*DRAE*) Moneda de vellón o de plata, que según los tiempos tuvo diferentes valores.

- No quieren las hermosas que el amante
 con afición ardiente las requiera;
 temen que el que esto hace las encante
 20 como aquella antigua bestia fiera.
 “Apártate —le dicen—, de delante,
 que no es de efecto Amor esta era”.
 De ti se ríen, Cupido, y tus amores,
*y no estiman ya gracias ni primores*²⁹⁴.
- 25 Mofan de los que piensan ser queridos
 por solo que les digan “por ti muero”;
 dicen ser estos locos y perdidos
 y que el fino querer es dar dinero.
 Remedia, gran Cupido, tus rendidos,
 30 que traen por el suelo ya tu fuero.
 No quieren aficiones ni leales
sino buenas preseas y reales.
- Aunque flechares tu arco veces ciento
 no quieren dar sabor al que has herido.
 35 Burlan de ti con atrevido intento,
 dicen que eres de adúltera nacido:
 “Pecado es este y digno de tormento,
 cruelmente merece ser punido”.
 Y aquestas damas falsas, desleales,
 40 *rindiéronse al Amor por tres metales*
- Si de Narciso fuesen recuestadas
 y asimismo de Adonis deseado,
 [no] habrían estos dos ni ser queridas,
 de ellos en nada habrían estimado

²⁹⁴ El soneto y la glosa se recogen, únicamente y de manera conjunta, en *MP₁*. Parece bastante lógico, por lo tanto que, en este testimonio, la glosa coincida en el verso 24 con la lectura del soneto anterior que ofrecía el manuscrito. No obstante, las variantes de ese verso que en el soneto es el tercer verso son las siguientes:

3. y ya no quieren] *G99 G82 NH₄*; que ya no quieren *MP₅*; y no estiman ya *MP₁*

Parece entonces que *MP₁* ofrece una versión arcaica del soneto que también quedó recogida en la glosa. En las *Obras*, sin embargo, el soneto aparece modificado y no figura la glosa. La lectura tan cercana de *NH₄* podría indicar que el copista del *Cancioneiro hispano-portugués* estudiado por Askins (1974) tuvo a la vista alguna edición impresa de las *Obras*.

- 45 si no trajesen bolsas proveídas.
Para aquella codicia haber hartado
no es moneda que corre tus amores:
con oro y plata tiran las mayores.
- Aunque tengan por cierto ser amadas
50 con ánimo sencillo y verdadero,
se corren y de verse recuestadas
de gente que no sea de dinero.
Dicen ser sus bellezas desdichadas
si las recuesta pobre caballero,
55 y guardan en el precio pundonores:
tiran también con cobre las menores.
- Antiguo es, ¡grande hijo de la diosa!,
aqueste daño y mal en las mujeres,
que con ser rica Dánae²⁹⁵ y poderosa
60 a Júpiter se dio por los haberes.
No hay ninguna tan seca y desdeñosa
que no sea de este humor en las mujeres.
Pues remedia, Cupido, aquestos males,
que todas ellas son interesales.
- 65 Bien puede estar seguro el que padece
mortal angustia por alguna dama
(aunque sea persona que merece
sabor con que se apague aquella llama),
que si dineros antes no le ofrece
70 se muestra amarga más que la retama,
mas si oro o plata hace señuelo
bien puede acometerse sin recelo.

²⁹⁵ Dánae era hija de Acrisio y Eurídice. El oráculo predijo al rey que sería asesinado por su nieto y, ante tales noticias, Acrisio decidió encerrar a la joven Dánae con intención de impedir que se cumplieran esas crueles predicciones. A pesar de sus esfuerzos, Júpiter tomó forma de lluvia dorada, se adentró en la celda donde está encerrada la joven y logró poseerla, naciendo de esa unión Perseo. Grimal (1981, p. 426) afirma que “con gran frecuencia se invocaba esta versión del mito para simbolizar la omnipotencia del dinero sobre los corazones y para abrir las puertas más solidamente cerradas”. Silvestre recurre al mito para reforzar un estereotipo femenino que el poeta pretender reflejar tanto en el soneto, como en esta glosa.

Si ufre zahareña²⁹⁶ y desdeñosa
y con ruego ablandarse no quisiere,
75 volverla al dinero muy piadosa,
en especial si mucho le ofreciere.

Que tiene la moneda cierta cosa
con que la voluntad sujeta y hiere:
quedará cualquier dama presa y leda
80 *con hermoso tiro de moneda.*

Aunque viniese aquel divino Homero
de la escuadra de las musas rodeado,
si supiesen que viene sin dinero
sería de ellas burlado y desechado.

85 Porque para las damas un minero
no basta para haberlas contentado.
Si trae oro, acometa sin recelo
a la más dura dama de este suelo.

Si grave todavía se mostrase
90 y queda, te parece, descontenta;
si acaso con mal ojo te mirare,
con rostro grave y cara muy exenta,
haralo por chupar lo que quedare,
estará luego alegre y muy contenta.
95 Y así las vence seda y las enreda
cuando algún resabio se les queda.

Tiene tanto poder el dar con ellas,
que resistir no saben al que es largo.
Si cerrares la bolsa, mil querellas
100 tendrás y te harán vivir amargo.

De este humor son casadas y doncellas,
y cuantas hay nel²⁹⁷ mundo largo a largo,
se tienden a la oro en el suelo
con un arpón de raso o terciopelo.

105 El arco de Cupido vale nada
con estas avarientas codiciosas.
Valor ni gentileza, aunque extremada

²⁹⁶ zahareño, ña: (DRAE) Desdeñoso, esquivo, intratable o irreductible.

²⁹⁷ No se moderniza para mantener el verso endecasílabo; entiéndase, pues, “en el”.

sea, no ablanda aquestas desdeñosas.

110 Ninguna por más que sea recuestada
se ablandará con ansias lastimosas;
mas si dais, y la bolsa no está queda,
las vuelve Amor más blandas que la seda.

[XXXVII]

Obras, 1582, f. 307

Obras, 1599, f. 310v

*MN*₄, Ms. 3806, f. 66v

*PN*₂, Ms. Esp. 372²⁹⁸, f. 313v

Amor manda que calle, Amor que hable,
yo muero entre temor y atrevimiento,
la ley de obedecerlo, es inviolable
no tiene apelación su mandamiento.

5 Aquesto no es posible sin notable
milagro sobrehumano entendimiento,
pues, ¿cómo hará un seso tan doliente
que hable yo y calle juntamente?

10 No puede haber remedio ni se halla,
aunque por otra parte me parece
que nadie calla más de lo que calla
quien no sabe decir lo que padece.

15 Mejor es la pasión disimularla
si no se le da el grado que merece,
que a veces el dolor suele callando
hacer lo que no puede lamentando.

20 Así que hable yo, señora mía,
o calle y rompa el cielo con suspiros;
ni será atrevimiento, ni osadía,
sino fuerza de amor el escribiros.

²⁹⁸ Tenemos descripción del manuscrito en Morel-Fatio (1892, n. 601) y reseña de la composición en el *Diccionario filológico* (Blecua y Díaz del Castillo, 2011, p. 887) donde se indica que es un tomo facticio compuesto de dos cancioneros y que esta composición aparece en los ff. 313 y 333. Cotejamos la del f. 313 porque en el f. 333 no la hemos localizado.

Ni callo por temor, ni cobardía,
sino porque no sé mi mal deciros.
Amor me dice que el callar es mengua
y túrbame, al hablar, Amor la lengua.

25 Por vos no soy, señora, el que antes era,
trocado estoy de mí, todo me veo
en ser y condición de otra manera,
mejor cuanto es mejor lo que deseo.

30 Nunca pensé jamás, ni lo creyera,
llevar Amor de mí tan gran trofeo,
mas yo lo llevo del mayor ahora,
después que sé teneros por señora.

De verme vuestro estoy tan satisfecho
que nunca podré ya dar al olvido
35 el tiempo mal gastado y sin provecho,
que estuve de este bien desposeído.

Y soy ahora vuestro tan de hecho
que pienso restaurar el bien perdido,
mas no podré y es bueno que no pueda,
40 para gozar mejor el que me queda.

Los ojos míos son de águila²⁹⁹ ahora
pues que he podido ver mi sol de lleno,
la gracia y hermosura que en vos mora,
la luz, la discreción de que es ajeno.

45 El simple que os ha visto y no os adora,
y piensa que sin vos hay nada bueno:
abriome por tan alto pensamiento
Amor los ojos del entendimiento.

Si alguno ha puesto amor en otra alguna
50 es edificio falso y sin cimiento,
sujeto a las mudanzas de Fortuna,
y a riesgo de caer con cada viento.

²⁹⁹ En el marco de la poesía amorosa de corte petrarquista, los ojos son la herramienta que permite admirar la belleza amada siendo, al mismo tiempo, la causa de la desgracia de los amantes. En esa línea, Silvestre, juega con la imagen del águila y el sol, reseñando que sus ojos “son de águila ahora” y que, por lo tanto, es capaz de mirar al sol sin deslumbrarse. En el juego metafórico, Silvestre es ahora un ave que puede contemplar “de lleno” al astro, que simboliza a Doña María.

En vos sola se afirma sola una
donde es su natural y propio asiento,
55 y siendo Amor de vuestras gracias hecho
jamás halló cabida en vuestro pecho.

Así que si algún tiempo fui abrasado
del fuego del amor, fuego invisible,
era un fuego aparente, mal cebado,
60 un fuego flojo y frío, si es posible.

El vuestro es de alquitrán alimentado
y el mismo ser del fuego inextinguible,
no puede ser la muerte inconveniente,
que os deje yo de amar eternamente.

La versión de *MN*₄ da comienzo con dos estrofas que se omiten en el resto de testimonios:

Cruel, ilustre dama generosa
magnífica en el dar de disfavores
muy libre, liberal y más graciosa
en despedir a vuestros servidores.
Mezquina, desgraciada y desdeñosa
en dar ni aun esperanza de favores
aquesta carta recibí en paciencia
que Amor me dio para escribir licencia.

Sufrir no puedo sin quejar mi pena
muy grave pena me es callar mi gloria
la gloria muy callada nunca es buena
estándose secreta en la memoria.
Quejar hombre su mal no es cosa ajena
callar es imposible su victoria
dañosa cosa es publicar lo malo
callar lo bueno al bien es intervalo.

3. inviolable] *MN*₄ *G82* *G99*; incurable *PN*₂

5. aquesto] *G82* *G99*; y aquesto *MN*₄ *PN*₂

Otra estrofa que desaparece de la versión impresa de las *Obras*:

A toda adversidad es la paciencia
su arma verdadera defensiva

que hace a cualquier pena resistencia
apaga o mata la pasión más viva.
Mas es la mía tal y su dolencia
que con paciencia es mucho más esquivada
mi mal es muy peor si de él me quejo
mortal si callo y de quejarme dejo.

Si mi dolor publico lamentando
seré tenido por muy congojoso.
Si el alma do lo siento está callando
por insensible falto, y no amoroso.
Si el corazón se alivia suspirando
dirán que me da amor algún reposo
Si al alma no le doy ningún descanso
será un bestial morir de animal manso.

En medio pues de aquestos extremos
será según lo que se apunta y toca
que en este mi papel hablar dejemos
las que dirán más que la boca
la vuestra y la mía digo do veremos
la fuerza del amor, o mucha o poca,
según sentir podréis, y yo deciros,
que aquesta fue la causa de escribiros.

16. puede] *MN₄ G82 G99*; pudo *PN₂*

Dos estrofas más incluidas en *MN₄* que se omiten en el resto de testimonios:

Que el dar o quejar hombre sus querellas
si no sabe, sintiéndolas, mostrarlas
ni dar sus circunstancias a entenderlas
mejor será sufrirlas y callarlas
y solo en el semblante muestre a ellas
no dar lugar la pena de expresarlas
ninguna humana lengua si así fuere
que dentro allá en el alma se sintieren

Pues yo que así las siento dentro de ella
que no me deja su dolor decir las
¿de qué podrá aprovechar mi querella
sino por mal hablar peor sentir las?

Por eso el alma mía calla ella
y quiere por mi mano referirlas
de suerte que mi lengua se resuma
en lo que puede aquí hablar mi pluma.

Todavía, tras el verso 32, *MN*₄ presenta los siguientes versos:

Que si así como sé por tal teneros,
temeros y serviros, y aun amaros
supiese, si es saber, el mereceros,
podría ser saber de mí agradaros.
Mas solamente sé saber quereros
y vos por mí ninguna cosa daros
amor no es ciencia ni razón, ni fuerza,
que solo en voluntad no más se esfuerza.

Y después del verso 40, *MN*₄ lee:

Mas ¿cómo pienso yo gozar si peno
por lo que vos señora hacéis conmigo?
No dándome favor que sea tan bueno
que no traiga algún mal siempre consigo
vacío de esperanza, de fe ajeno,
pues nunca dais halago sin castigo,
en una mano el pan con el regalo,
el disfavor en otra, con un palo.

Mercedes me hacéis encarecidas
mas todas sin esperanza ninguna
de mil palabras buenas guarnecidas
de efecto alguno, no ni aún sola una.
Al fin las tengo así por muy crecidas
y tengo así por buena mi fortuna
que tanto es ya lo que por vos padezco
que pienso que aun aquestas no merezco.

Así pues que si más no dais, no quiero
que más querer en mí que el vuestro haya
o viva o muera, como por vos muero,
y tras el querer vuestro el mío vaya.
Mi voluntad es vuestra por entero
entera está mi fe que no desmaya

y pues así queréis, y más no darme
contento estoy en veros y mirarme.

42. podido] *MN₄ G99 PN₂*; pedido *G82*

47. abriome por tan alto el pensamiento] *G82 G99*; ya veo que no hay ver
fuera de veros *MN₄*; y vido que no hay ser fuera de veros *PN₂*

48. Amor los ojos del entendimiento] *G82 G99*; ni otro bien mayor que bien
quereros *MN₄*; y el ser de Amor está solo en quereros *PN₂*

Tras el verso 56, otros versos aparecen en el testimonio de *MN₄*:

La causa es por que en ser amor tan blando
no puede estar en cosa que está dura
ni aun puede amor en ese pecho estando
salir a buscar fuera más ventura.
Mas dentro del se está Amor enamorando
de sola vuestra gracia y hermosura
así que Amor si en vuestro pecho mora
será porque uno de otro se enamora.

De suerte que si amor tenéis alguno
parece que es según nos da su aviso
tenedlo de vos misma solo y uno
con causa más que aquella de Narciso.
Por donde no debe esperar ninguno
ningún amor de vos, pues Amor quiso
que todo el mundo a vos os lo tuviese
y en vos de vos todo el suyo estuviese.

Si de su amor Narciso se venciera
mirándose en aquella fuente clara,
con cuanta más razón, si a vos os viera,
se aborreciera así y a vos amara.
¿Qué causa pues tan justa que tuviera,
qué fama tan gloriosa que dejara?
Por vuestro amor muriendo solamente
mirándose en tan clara y limpia fuente.

Pues que haré yo triste cuando os miro
y en el fuego del amor vuestro me quemo
y viéndoos, y a mí viendo me retiro
mirando entre mí y vos tan gran extremo.

Que visto de vos y de mí me admiro
y hallo por razón esto que temo
que de razón y fuerza he de amaros
y vos, según razón, de mí enfadaros.

57. Pues si] *G82 G99 PN₂*; Pues yo si *MN₄*; || fui] *G99 MN₄*; fue *G82 PN₂*
59. era un fuego aparente, mal cebado] *G82 G99 PN₂* || un fuego fue aparente,
mal formado] *MN₄*
62. y el mismo ser del fuego inextinguible] *G82 G99 PN₂* || que a mí me
abrsa por do es imposible] *MN₄*

[XXXVIII]

Octavas del S[i]l[vestre]

MP₁, Ms. II- 531³⁰⁰, n° 70, ff. 13v-14r

Dejadme en paz, mortales pensamientos,
que ya vuestros engaños he sabido;
dejadme, que mis penas y tormentos
en lágrimas me tienen convertido.

5 No más, no más furiosos sentimientos,
pues fruto de vosotros no he cogido;
quedad en soledad sin compañía,
que ya quizá por bien pasó ese día.

10 No me pongáis delante la memoria
de mi felicidad y mi ventura,
ni menos me cebéis con vuestra gloria,
porque renueve el alma su locura.

15 Antes la libertad, con tal victoria,
de aquesta perdición y desventura
alegre sin el ciego del engaño,
aún no sienta la sombra de su daño.

Ni quiero celebrar mi desconsuelo
ni menos invocar mi triste muerte
poniendo los suspiros en el cielo,

³⁰⁰ *Cfr.* la edición moderna del código (Labrador, DiFranco y Ángel Zorita, 1989).

20 quejándome de Alcinea³⁰¹ y de mi suerte.

 Que Febo me responda en este suelo
aunque de compasión él se convierte,
pues ya por mi dolor soy desamado
y en el olvido puesto y sepultado.

25 Adiós, adiós, oh dulce pradería
adonde el fresco viento respiraba.

 Adiós, parleras aves que algún día
con vuestro tierno canto me alegraba;
 y tú, verde laurel con rebeldía,

30 que aborreciste al dios que te adoraba:
sé testigo del mal que represento,
pues que fue igual a mí tu apartamiento.

 Ya no haré guirnaldas olorosas
de lirios y jazmines muy preciados,
35 ni menos con canciones amorosas
alegres se verán aquestos prados.

 Los sátiros y faunos y las diosas
coronas tejerán de mil cuidados,
pues soy integrante aborrecido
40 de la que manda y rige mi sentido.

 Las aves que cantaban dulcemente
en esta verde selva y su frescura,
ahora con un son triste y doliente
celebran mi dolor y desventura;

45 y aquesta plateada y clara fuente,
testigo de tu rostro y hermosura,
será de mi pesar ya fundamento
pues tuvo por respeto mi content[o].

³⁰¹ Nombrando a Alcinea, Silvestre evoca a Ludovico Ariosto y a su *Orlando Furioso* aludiendo a un pasaje de la obra descrito así por Ita Mac Carthy (2004, p. 325): “Alcinea’s island is Ariosto’s “Island of the Blest”, his milk and-honey land of eternal youth and beauty where Ruggiero will follow in the footsteps of Ulysses, Aeneas, and Hercules”. Silvestre busca equiparar su lamento, que aquí adquiere un tono más maduro y reflexivo, al de los personajes de Ariosto rechazados por Alcinea para quejarse, como ellos, del desamor que siente por el rechazo de su dama, que ha provocado el silencio total del *locus amoenus* donde antes el poeta cantaba al amor.

SONETOS A DOÑA MARÍA

[XXXIX]

Obras, 1582, f. 319v

Obras, 1599, f. 323

Qué necio estás, Amor, y qué engañado
si piensas que me has hecho algún buen tiro,
yo soy el que te huyo y me retiro
y tú el que por burlarme te has burlado.

5 No sabes de esta feria qué he sacado:
que tengo vida, que ya respiro,
ya canto, ya no lloro, ni suspiro,
ya veo el claro sol deseclicado.

10 De las veces que estuve, estoy corrido,
sin causa triste, sin razón contento,
turbada y muerta y la mejor parte.

Mas huelgo que este mal por bien ha sido:
más valen experiencia y escarmiento
que ingenio, discreción, prudencia y arte.

8. veo] *G99*; ves *G82*

[XL]
Soneto³⁰²

PMBM, Ms. B90-V1-08, n° 121, f. 196

*MP*₆, Ms. II-1587, n° 70, f. 51r

¿**P**or qué la diosa Venus este día
está azotando al hijo regalado³⁰³?
¿Sabéis por qué lo azota? Porque ha dado
el arco por quien él tanto valía.

5 El niño está diciendo: “Madre mía,
no puedo yo de aquesto ser culpado,
a vos pensaba yo que lo había dado,
ya caigo que lo di a Doña María.

10 Mirando la lindeza de su cara,
el arte, la apostura y la manera
por Venus no sé quién no la juzgara.

Y yo pensando cierto que ella era,
el arco le dejé y no le negara
el alma y las entrañas que pidiera”.

8. lo había] *PMBM*; le había *MP*₆

9. ya cayo, que lo di] *PMBM*; y cargo que le di *MP*₆

10. el arte, la apostura y la manera] *PMBM*; el arte y la lindeza y la manera
*MP*₆

12. que ella era] *PMBM*; que era ella *MP*₆

13. y no le negara] *PMBM*; y aún le dejara *MP*₆

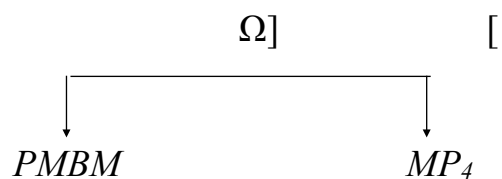
14. que pidiera] *PMBM*; que tuviera *MP*₆

³⁰² Este soneto aparece atribuido a Silvestre en *PMBM* pero como anónimo en *MP*₆. Lo situamos con la serie dedicada a Doña María porque en *MP*₆ aparece bajo el título: SONETO A VNA DAMA LLAMADA DOÑA MARÍA. En la edición de *PMBM* (Labrador, DiFranco, 2011, p. 671) se menciona el paralelismo que Fucilla (*Estudios*, p. 112) establece entre este texto y un epigrama de Girolamo Angeriano. Cfr: también la edición moderna de *MP*₆, el *Cancionero de poesías varias de Padilla con algunos amigos*, realizada por Labrador y DiFranco (1994).

³⁰³ *regalado*: (*Autoridades*) Acomodado, suave o delicado.

Notas al aparato crítico:

Es muy probable que *PMBM* (1570-1580) y *MP*₆ (1588) copiaran de un arquetipo común y que las variantes que ofrece el aparato sean responsabilidad de los copistas. Los manuscritos comparten 13 composiciones pudieron tomar del mismo manuscrito. Dibujamos un *stemma codicum* conservador, en el que mantenemos el arquetipo porque no tenemos suficientes datos para asegurar una relación de dependencia directa entre los manuscritos:



[XLI]
Epístola de Silvestre a Soto

Obras, 1582, f. 330v

Obras, 1599, f. 334

Fecundo ingenio, fértil y abundoso,
en quien prósperamente el cielo inspira
lo más alto y mejor que el suelo ira
de un vivo entendimiento milagroso.

5 Oh Soto, cuyo soto deleitoso
 el coro de las musas se retira,
 si en vos pudo el amor mostrar su ira,
 ¿de su poder quién no estará medroso?

10 Mas de esto, como yo, estad satisfecho,
 que del amor aquel pungente dardo,
 que en tanta discreción tal obra ha hecho,

 no dejará, aunque sea un poco tardo,
 de penetrar de vuestra ninfa el pecho,
 y basta de un *bel viso un dolce sguardo*³⁰⁴

³⁰⁴ La parte del verso italiana recrea un verso del soneto CCLXVII de Petrarca: “Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo” aunque en la reformulación de Silvestre “basta de una cara bonita, una bella mirada” pues se reproduce el tópico del amor que entra por los ojos, que venimos observando en la teoría amorosa del poeta.

[XLII]

Fábula de Narciso³⁰⁵

Obras, 1582, f. 337

Obras, 1599, f. 341

*MN*₃, Ms. 2973, n° 269, f. 277³⁰⁶

PMBM, Ms. B90-V1-08³⁰⁷, n° 9, f. 16v



Imagen 9. Detalle ilustración que presenta la fábula en el ms. B90-V1-08 de *PMBM*

³⁰⁵ Como sucede con la fábula de Píramo y Tisbe el texto de esta fábula ha sido publicado en las diferentes ediciones de cancioneros y cartapacios pero no habían sido cotejadas las variantes entre los diferentes testimonios. Desde el punto de vista del estudio de la poesía mitológica el manuscrito mallorquín resulta especialmente interesante debido al gran número de composiciones de tema mítico que alberga.

³⁰⁶ En estas *Flores de varia poesía*, recopiladas en México en 1577, el texto aparece como “Fábula de Narçiso en Estanças por Figueroa” aunque Blecua (1973), Maurer (1988) y Labrador y DiFranco (2011) señalan a Silvestre como autor del texto, que coincide además con la versión incluida en las *Obras*. El código mexicano, editado modernamente por Margarita Peña (2004), está muy deteriorado y del mismo modo que sucede con el soneto *De relucientes armas la hermosa* utilizaremos también de apoyo el ms. 7982 de la BNE porque es copia directa de este. Por otro lado, como se refleja en el grabado que encabeza la fábula en *PMBM*, la fábula se atribuye también a Francisco de Figueroa en este código.

³⁰⁷ *Cfr.* la edición del código llevada a cabo por Labrador y DiFranco (2011).

Hermosa ninfa mía, donde el cielo,
restó graciosamente todo cuanto
de gracia y de hermosura cabe al suelo;
de nadie imaginado caber tanto.

5 Por muestra y por idea y por modelo
de todo lo que admira y pone espanto,
notable dende al uno al otro Polo
milagro de natura visto solo.

10 Sobrarades, señora, a cualquier cosa,
así como de vos quedó natura
sobrada con la industria milagrosa,
que sobre el arte puso la ventura.

15 Si como sois extremo de hermosa
no fuérades crüel, áspera y dura,
en sola vos la fama se ocupara
y casi por divina os celebrara.

20 En obra muy extraña y peregrina
es grande inconveniente que se vea,
cualquiera sola raya que esté indigna
de mano que de gran primor no sea.

Y así en la ropa cuanto más es fina
la mancha viene a ser cosa más fea,
mirad no manche en vos el aspereza
de tanta crueldad, tanta belleza.

25 El corazón me tiembla de medroso
en ver el vuestro así tan libertado,
que siendo Amor como es tan poderoso
presumáis ser exenta en su reinado.

30 No alce el brazo fuerte y riguroso
y quiera como suele ser vengado,
mirad, señora, que es error notable
ir contra la deidad insuperable.

35 Amor se ha de seguir naturalmente,
que estamos sometidos a su fũero,
tan uno el corazón y el accidente
que no sé cuál a cuál busca primero.

No basta contra fuego tan ardiente

el corazón de piedra, ni de acero,
que imprime si su llama es verdadera
40 así en el pedernal, como en la cera.

Ni puede haber injuria así vengada
como la del amor menospreciado;
ni vale contra él lanza, ni espada,
ni el fino, duro y fuerte arnés trenzado.
45 De la que está de Amor más descuidada
le pone su poder en más cuidado,
en vivo amor le hace verse ardida
y del que ama ser aborrecida.

No hay parte, no hay lugar, villa, ni aldea
50 a donde ejemplo de esto no haya habido,
a donde no se diga, o no se lea,
de las que ahora son y las que han sido
que siguen a Ariadna y a Medea,
la temerosa Enon, Filis y Dido,
55 y siguen a Erífile y a Fedra,
y a la dura Anaxarte vuelta en piedra³⁰⁸.

Y de estas cada una si se mira,
primero que del amoroso fuego
probasen el calor y que la ira

³⁰⁸ Silvestre encuentra gran variedad de ejemplos de amor no correspondido y menospreciado en la tradición clásica y es generoso en su ofrecimiento, pues son el perfecto preámbulo a la historia de Narciso y Eco y, además, las pruebas que avalan su queja amorosa. El poeta, al margen de los requisitos métricos y de rima, no deja al azar la enumeración de las víctimas, que da comienzo con Ariadna (Ovidio, *Heroidas*, X) y Medea (Ovidio, *Heroidas*, XII), ambas abandonadas después de ofrecer su ayuda a Teseo y Jasón, respectivamente. A continuación, Enone (Ovidio, *Heroidas*, V), de quien Paris prescinde al conocer a Helena de Esparta, y también Filis (Ovidio, *Heroidas*, II) y Dido (Ovidio, *Met.* XIV, 80), ambas empujadas al suicidio, la primera por el abandono de Demofonte, que marchó a luchar por Grecia, y la otra por el de Eneas, que debía atender a su destino como progenitor del pueblo romano. No obstante, Silvestre busca el equilibrio genérico en los ejemplos que versifica y continúa su exposición de crueldad amorosa con: Erífile, que convenció a Alcmenón para asaltar Tebas sabiendo que este moriría en el intento, y con Fedra (Ovidio, *Heroidas*, IV), que se enamoró de Hipólito —hijo de su esposo Teseo con Antíope— y al que acusó de haber intentado violarla, hecho que provocó la muerte del joven. La estrofa se cierra con Anaxárete (Ovidio, *Met.* XIV), la doncella que menospreció el amor que le ofrecía el joven Ifis, motivo por el cual Afrodita la convirtió en estatua.

60 de Amor les perturbase su sosiego,
tuvieron como a burla y a mentira
la furia y el poder del niño ciego;
si Amor admite así burlas consigo
a Febo y al laurel³⁰⁹ doy por testigo.

65 Con el que de Céfiro fue engendrado,
forzada Liríope³¹⁰ en escondido,
en cristalinas ondas procreado
y en ellas de su amor preso y rendido,
os quiero y con su historia dar probado

70 negocio tan patente y conocido,
el cual por no hacer del Amor cuenta
le dio aqueste castigo que se os cuenta.

Narciso por su mal fue tan hermoso
que nadie en hermosura le igualaba,
75 su rostro parecía el sol lumbroso
que en rosas y claveles coloraba.

Su cuerpo tan apuesto y tan gracioso
que solo el aire de él enamoraba,
y siendo para ver en tal manera

80 le fuera bueno a él que no se viera.

Tenía el rostro en sí tanta excelencia
que en todo lo criado no se vía,
alguno que llegase a competencia
de lo menos hermoso que él tenía.

³⁰⁹ En alusión al mito de Apolo y Dafne que ya tenía escrito según Alberto Blecuá (1973, p. 463) hacia 1560, antes de la primera redacción de esta fábula de Narciso que daba comienzo en la estrofa siguiente. Los primeros 65 versos, que recogen una invocación a la dama semejante a la que encontramos en Apolo y Dafne o Píramo y Tisbe podría haberse redactado con posterioridad, según refleja el cotejo de las variantes y reflejamos en el aparato crítico.

³¹⁰ Como anotamos en el aparato crítico, *G82* lee “forzada Lyriope” mientras en *G99* encontramos “forçado de Lyriope” modificación que altera completamente el sujeto de la acción. Por otro lado, los testimonios manuscritos *MN3* y *PMBM* registran la misma lectura que *G82* que mantenemos aquí por dos razones, en primer lugar por criterios semánticos, es decir, por ajustarnos al relato ovidiano (*Met.* IV, 340) en el que es Cefiso quien abusa de Liríope y fruto de esa unión nace Narciso, por criterios métricos que mantengan el verso endecasílabo.

85 La más hermosa ninfa en su presencia
 postraba su lindeza, y se rendía,
 un no sé qué en su lindo aspecto estaba
 que todo cuanto vía enamoraba.

 Efecto fue así hecho en aquel gesto
90 para que, en viéndose él, se enamorase
 y porque Amor también desde aquel puesto,
 aunque quisiese errar, tiro no errase.

 Las ninfas pueden ser testigos de esto,
 ninguna le miró que se escapase,
95 y fueles tan crüel y desdeñoso
 cuanto querido de ellas por hermoso.

 Con arco y con saetas siempre andaba
 los corzos y venados fatigando,
 mas mucho más hería y fatigaba
100 las ninfas con su vista enamorando.

 “¡Oh, áspide crüel!; ¡Oh, fiera brava!,
 —algunas le decían suspirando—,
 ¿por qué nos atormentas di, Narciso,
 si tienes en tu gesto un paraíso?”

105 Palabras y suspiros dan al viento,
 y lágrimas en vano derramadas,
 la hora maldiciendo y el momento
 que fueron de su amor tan enlazadas.

 La suerte, la fortuna y el contento
110 que tienen de ir siguiendo sus pisadas,
 y el cielo que en tan linda y fresca rosa
 un áspide escondió tan venenosa.

 “¡Ay, perezoso Amor! Siendo agraviado,
 —decían—, di, ¿por dónde se dispensa
115 un falso cazador ser tan osado
 que piense sin temor hacerte ofensa?”

 Y vaya de tu monte tan cargado
 de corazones simples, sin defensa,
 ufano y arrogante, victorioso,
120 triunfando del poder del poderoso.

Si justa punción, justa venganza
de aqueste cazador no tomas luego,
tendrase tu favor y tu esperanza
por cosa de donaire, burla y juego.

125 Por risa tu valor y tu pujanza,
tu arco, tus saetas y tu fuego,
y el nombre hasta ahora tan temido
será menospreciado, escarnecido.

Y si es que no te bastan mis clamores,
130 el celo de tu honra, Amor, te baste;
abástante la gloria, los honores
de aquellos tantos dioses que sobraste.

Enciende aquí la llama y los ardores
con que de amor sus almas abrasaste,
135 deshonra de ellos es y más es tuya,
que aqueste mozo salga con la suya.

De aquel que dende el uno al otro Polo
a todos los tropella y avasalla,
que a Júpiter venció, que hirió a Apolo
140 y a Marte³¹¹ el mismo dios de la batalla,
se quiera gloriarse aqueste solo,
¿qué basta contra él, su peto y malla?
Quien hoy te hace, Amor, este improprio,
mañana te querrá quitar tu imperio”.

145 Con estas y más fuertes persuasiones
las furias de los dioses incitaban;
al vano, sordo viento las razones
y las palabras dulces arrojaban,
por solo desfogar los corazones
150 y más los encendían y abrasaban,
buscando por mil partes todas ellas
aquel contra quien forman sus querellas.

Aquella que su vista va inquiriendo
se teme de hallarlo y se recela;

³¹¹ En alusión a los amores divinos, entiéndase en clave mitológica, que tampoco escapan a las artimañas de Cupido y que a Silvestre le sirven para reafirmar el tópico de *omnia vincit amor*. En este caso, el poeta alude a las relaciones entre Júpiter y Juno (Ovidio, *Met.* I, 601), Apolo y Dafne (*Met.* I, 455) y Marte y Venus (*Met.* IV, 167).

155 por verlo en vivas llamas se va ardiendo
y visto luego allí toda se huela.
Amor le va en su amor entreponiendo
a nuevo menester, nueva cautela,
y quiérole mostrar en cada trecha
160 que el bien por todas partes le aprovecha.

Alguna ya de muy desesperada
ponía en no tenerla su esperanza,
el verse de remedio descuidada
le viene a ser remedio y confianza.
165 Que el conocerse tan desventurada
es género de bienaventuranza;
está el remedio cierto, está la cura
probada no probando la ventura.

“¡Ay, triste, que remedio no sé darme!
170 —a otra de ellas oigo con gemidos—:
¡Los cielos tengo hartos de quejarme,
los valles de sentir mis alaridos,
las aves y las fieras, de escucharme,
y todos de piedad enternecidos;
175 a todos mi dolor y mal descubro
y a quien sanarlo puede se lo encubro!”

La otra tan cautiva y tal se halla
que en verse del remedio despedida,
consigo se atormenta, muere y calla
180 y vase consumiendo de afligida.

Consigo misma tiene la batalla,
consigo misma vence y es vencida,
alégrase algún tanto, vive, espera,
y luego desconfía y desespera.

185 La otra se castiga y reprende
en verse en aquel fuego está corrida,
procura de matarlo y más lo enciende
y queda en procurarlo arrepentida.

190 Ni sabe qué se haga, ni lo entiende,
ni puede al crudo amor hallar salida;
quisiera entre estos tantos casos varios
posibles en un ser muchos contrarios.

Está sutilizando y componiendo:
“Aquesto le diré, no sino aquesto”,
195 en esto y en aquello repitiendo,
confunde la razón y el presupuesto.
Mil cosas imagina no se asiendo³¹²
en esto, ni en aquello, ni en el resto;
no sabe dónde esté, ni por do vaya
200 que no le haga Amor tener a raya.

Ya dice reiterando en sus porfías:
“Amor, pues ya te plugo así hacerlo,
¿alguna industria, di, no me darías,
o fuerza en las palabras de moverlo?
205 Si no queréis que acabe yo mis días
sin que lo entienda él ni mire en ello,
o dame de su gracia aquel extremo,
o dale de este fuego en que me quemo”.

Andaba todo así en esta agonía
210 aquel hermoso coro de doncellas,
y aquello cada cual por él hacía
que él debiera hacer por cualquier de ellas.
Por todo aquel conflicto no se oía,
sino suspiros, llantos y querellas:
215 “¿Por qué a Narciso no le dio natura,
o más piedad, o menos hermosura?”

De todas estas fue mayor recuesta
la de una ninfa, voz Eco llamada,
que ni del todo puede dar respuesta,
220 ni primero hablar sin ser hablada.
Entonces no era sola voz aquesta,
de cuerpo y linda forma era dotada,
mas en la resonable voz sonora
lo mismo se era entonces que es ahora.

225 Había sido un tiempo muy parlera
con Juno, que buscaba y pretendía,
hallar a su marido y bien pudiera
con una de las ninfas que él tenía.

³¹² *asir*: (DRAE) Agarrarse de algo. Asirse de una cuerda. Asirse a una idea.

230 Aquesta se salía a la carrera
do siempre la ocupaba y detenía,
en tanto que las ninfas se avisasen
y huyendo en el monte se escapasen.

235 Mas luego que entendió Juno el romance,
le dijo: “Pues hablando me has burlado,
callando haré yo que haga alcance
tu lengua y sobrepuje a lo hablado.

240 Si piensas tú quizá que has hecho lance,
ahora entenderás lo que has ganado”.
E hizo que en no más de lo que oyese
los últimos acentos respondiese³¹³.

245 Después acá de mil y mil razones,
replica y aun no entera sola una,
y aquesta con primor, con invenciones,
le hacen de por sí ser cosa alguna.
Aquestos son los premios y los dones
de la parlera lengua o importuna,
y no se acaba en Eco ser parlera
que muchas Ecos hay en esta era³¹⁴.

250 Aquesta ninfa Eco, aquesta dama,
se andaba por Narciso viva ardiendo
y crécele el amor como la llama,
de azufre que en el fuego va creciendo.

³¹³ Es clara la influencia ovidiana en este pasaje que así aparece en las *Metamorfosis* (III, 359): “Hasta ahora Eco era un cuerpo, no una voz; pero, parlanchina, no tenía otro uso de su boca que el que ahora tiene, el poder repetir de entre muchas las últimas palabras. Esto lo había llevado a cabo Juno, porque cuando tenía la posibilidad de sorprender a las ninfas que yacían en el monte a menudo bajo su Júpiter, ella (Eco), astuta, retenía a la diosa con su larga conversación, hasta que las ninfas pudieran escapar. Cuando la Saturnia se dio cuenta de esto, dijo: De esa lengua, con la que he sido burlada, se te concederá una mínima facultad y un muy limitado uso de la palabra”. Cito por la edición de las *Metamorfosis* de Álvarez e Iglesias (2013, p. 294).

³¹⁴ Silvestre vuelve a actualizar el relato mítico equiparando la elocuencia de Eco con el defecto que el poeta observa entre ciertas damas de la sociedad del XVI. Es frecuente que el autor busque la complicidad del receptor con sentencias que hacen referencia a los abundantes tópicos de la época que desvirtuaban el carácter femenino. Al interés por el dinero de las damas o su crueldad, ahora viene a sumarse otro vicio femenino, el de la palabrería, dando a entender que muchas mujeres, a menudo, hablaban de más.

O como cuando el óleo se derrama
en llama que la está el aire encendiendo,
255 o como mariposa que es su tema
entrarse siempre más donde se quema³¹⁵.

¡Oh, cuántas veces ella acariciarlo
quisiera con regalos y blanduras!
Hablarle, requerirlo, enamorarle
260 diciéndole requiebros y dulzuras.

Mas como no podía comenzarle
pasábase entre sí sus desventuras,
y solo cuando él habla le responde
de allá, de las cavernas do se esconde.

265 Narciso andando así por su contento,
cansado de cazar por la floresta,
comienza a desplegar la voz al viento
seguro de pensar que habría respuesta.

Y apenas con la voz salió el aliento
270 que luego allí la Eco estuvo presta,
a las postreras cosas que él decía
con replicarlas ella respondía.

Consigo está hablando y dice: “Yo,
¿qué miedo he de tener con quien me ama?”
275 “Ama”, la ninfa Eco respondió.
Mas él, no viendo a quién replica y llama:
“¿Quién anda por aquí? ¿Quién respondió?”
“Yo”, vuelve a resonar la dicha dama.
Él dice: “¿No eres más de voz en seco?”,
280 y quédase otra vez sonando “Eco”.

³¹⁵ La mariposa, cegada por la luz de la candela, termina abrasándose en ella y el poeta toma esta imagen porque es ejemplo del proceder de los amantes, que desesperados, van en búsqueda de quien les causa el tormento.

La actividad de este animal ya había sido descrita por Plinio en su *Historia Natural* aunque el tópico literario se populariza a partir del soneto XCLI de Petrarca, que da comienzo con los versos “Come talora al caldo tempo sòle / semplicetta farfalla al lume avezza”. El motivo de la mariposa gozó de popularidad y fue recreado en Italia por Bernardo Tasso o Luigi Tansillo; así como también por poetas españoles como Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza y Góngora; y por vates portugueses como Luis de Camoens (Cabello Porras, 1990, p. 258).

“¿Y soy por dicha yo el que andas buscando?”
“*Ando*”. “¿Que soy yo cierto el que tú quieres?”
“*Eres*”. “Pues dime ya, ¿quién va causando
tu gran clamor?”. “*Amor*”. “Si tú quisieres,
285 ¿Cuán duro y qué tal es, ve declarando,
ese amor tal?” “*Mortal*”. “Según refieres,
muy cara te ha salido a ti mi cara”,
y entonces con más fuerza dijo: “*Cara*”.

Narciso dice así: “Ninfa hermosa,
290 juntémonos aquí donde te vea”.
Respóndele con voz más deleitosa
que nunca respondió diciendo: “*Ea*”.

Y sale de la selva muy gozosa
y al cuello los dos brazos le rodea,
295 él huye sus abrazos desechando,
y afuera con las manos la va echando.

Con manos y palabras la desvía:
“¡Afuera descreída, que me aterras!
Primero que eso sea, —le decía—,
300 se caigan sobre mí montes y sierras”.

La triste que tan triste voz oía,
no pudo responderle sino: “*yerras*”.
Y tan avergonzada y tal quedó,
que nunca entre las gentes pareció.

Después que sus razones alternando
estaban uno a otro respondiendo,
Narciso así a la ninfa despreciando,
la ninfa por Narciso así muriendo.

Al fin Eco se fue de allí llorando,
310 a Eco y a Narciso maldiciendo
tocó y movió los dioses con su llanto,
aunque ella no pensó moverlos tanto.

En sola esta razón por ser postrera
le dio Juno lugar de ir lamentando,
315 tan recio que si dos Ecos hubiera,
la una de la otra el mal llorando,
un eco a otro eco respondiera
y aquellas mismas quejas replicando,

320 y aún no sé si la había y respondió,
que a veces suelo oír dos Ecos yo.

Menospreciada, triste y afligida
se va de aquesta suerte que aquí toco
el humor radical, la propia vida
gastando y consumiendo en su amor loco.
325 Hasta quedarse en piedra convertida
secándola el Amor su poco a poco,
después que ya la tuvo toda en seco
gastó también la *s*, y queda *Eco*.

Tomaron como suya aquesta prueba
330 Némesis³¹⁶ y Cupido de consuno,
porque no es honra suya que se atreva
a ser tan desdeñoso hombre alguno.

Y vanlo a consultar allá en su cueva
rompiendo por las ondas de Neptuno,
335 del agua fue el autor de aquella injuria
y en aguas contra él mueven la furia.

En boca de las ninfas que muriendo
andaban por Narciso en competencia,
los dioses el espíritu infundiendo
340 que excede a toda natural prudencia,
aquello que pedían no entendiendo,
pronuncian contra él crüel sentencia;
la una de las ninfas cierto era
aquella que habló de esta manera:

345 “Narciso, ¡cuán esquivo y duro eres!
Tan manso y amoroso seas tornado
y quieras sin saber lo que te quieres,
poseas sin gozar lo que has amado.

³¹⁶ En Ovidio (*Met.* III, 407) es únicamente Némesis, diosa de la venganza, quien lleva a cabo el escarmiento de Narciso aunque aparece bajo el nombre de Ramnusia. El hecho de que el poeta incluya también a Cupido y Neptuno en la organización de las represalias a Narciso puede responder a la causa del castigo y el modo en que va a llevarse a cabo. Por un lado, Silvestre ya ha anunciado que Narciso será ajusticiado por su falta amorosa: “porque no es honra suya que se atreva / a ser tan desdeñoso hombre alguno” (vv. 330-331); por otro, menciona Neptuno, como gobernador de los mares y océanos, quien favorecerá que el joven perezca bajo el agua.

Y cuando más y más querido fueres,
350 estés de lo que amas más privado,
de cosa al fin de amor te veas preso
que la ames sin razón fuera de seso.

En pago de me haber aborrecido,
ni quiero que de nadie tú lo seas,
355 sino de lo que amares tan querido
que sea más y más que tu desees.

Y tengas a tu amor tan poseído
que de no estar sin él, sin él te veas,
y venga a fenecer en un instante
360 la misma cosa amada, y el amante”.

Había por las partes donde andaba
Narciso un prado fresco y oloroso,
y a donde la alma Venus destilaba
lo fino del amor, lo más sabroso.

365 Y tal era el lugar que ser mostraba
el vergel de los dioses deleitoso,
en este su vergel por mejorarse
se bajen desde el cielo a recrearse.

Natura allí en sus obras parecía
370 hacer de toda el arte sacrificio,
a dibujar lo menos que allí había,
ni basta diestra mano, ni artificio.

Aquí Pomona³¹⁷ estaba noche y día,
aquesta es su labor y su ejercicio,
375 aquí cogió Cupido sus blanduras,
regalos y deleites y dulzuras.

En esta sola parte el claro cielo
las tinieblas ni nubes no consiente,
ni puede perturbar oscuro velo,
380 que allí no sea el sol más prefulgente³¹⁸,
Jamás excede aquí el calor ni el hielo,

³¹⁷ Venus comparte espacio en este vergel con Pomona, Diosa de la fruta que en este caso se vincularía a otra faceta menos conocida de la diosa Venus, la que se relaciona con la protección de los huertos y jardines (Grimal, 1981, p. 12).

³¹⁸ *Prefulgente*: (Autoridades) Muy resplandeciente y lúcido.

es deleitoso mayo eternamente,
las ninfas despreciadas de Narciso
habitan este nuevo paraíso³¹⁹.

385 Diversas florecicas y olorosas
en este bosque ameno se veían,
tan varias de colores, tan hermosas
que el alma en gran deleite entretenían.

Y puestas de no estar artificiosas
390 por arte milagrosa parecían,
y aquel no estar por arte ni medida
es otra mejor arte no entendida.

Los árboles sembrados, no traspuestos,
del fecundo terreno producidos,
395 los unos de los otros cerca puestos,
los otros de los otros desparcidos.

Parecen a los dioses tan compuestos
que hacen en sus ramos dulces nidos,
el bálsamo y la mirra aquí es hallada
400 el néctar y el ambrosía³²⁰ tan preciada.

Aquí el abete alto ñudoso
que a las sublimes nubes se avecina,
el fuerte roble y fresno suntüoso,
que a par con el ciprés también se empina.

³¹⁹ Se ha señalado la poca significación de lo pastoril en la obra de Silvestre: “No escribió ninguna égloga, no da un nombre pastoril a su amada y solo excepcionalmente se llama a sí mismo Silvano. Los sonetos ignoran prácticamente la ambientación bucólica, y solo la canción que empieza “Suelten los ojos su profunda vena” se detiene un poco más en el prado verde y el sonido de las aguas” (Alonso, 2002, p. 145).

Sin llegar a la plasticidad que se observa en las descripciones de Jorge de Montemayor, y quizá porque la fábula daba lugar a digresiones más extensas, Silvestre elabora en este pasaje una semblanza claramente bucólica de “este paraíso” ofreciendo una amplia relación de los elementos que constituyen el *locus amoenus* del protagonista, que el poeta extiende a lo largo de más de sesenta versos (vv. 385-448).

³²⁰ *Ambrosía*: (*Autoridades*) Son varias las opiniones sobre el significado de esta palabra. Unos dicen ser cierto manjar de que fingieron los Poetas se mantenían los Dioses: Otros dicen ser la bebida de que usaban, y con que se hacían inmortales: y una y otra se pueden conciliar, y ser ciertas, pues de la planta llamada Ambrosía es muy verosímil se usase como bebida y como comida.

405 El áspero castaño y box hoyoso,
el verde pino y la robusta encina;
con tal primor está cada cual puesto,
que en solo aquel Natura echó su resto.

Están aquí los árboles honrosos,
410 las victoriosas palmas y laureles,
entre ellos entrepuestos muy hermosos
nardos y cidros y linaloeles.

Naciendo entre las ramas olorosos
moquetes y jazmines y claveles,
415 y muestra cada un árbol las ficciones
de aquellas sus primeras invenciones.

Las ramas dulcemente meneando
se están aquí de varios movimientos;
parece estar en ellas solazando,
420 el Céfito con otros dulces vientos.

Las aves en las hojas gorjeando
provocan a amorosos pensamientos,
cercaban todos ellos una fuente,
que es toda de los dioses solamente.

425 Está de mejor ser el gusto humano
la fuente natural que allí manaba,
que si estuviera por la docta mano
de artífice industrioso entretallada.
Caliente está de invierno y de verano
430 más fría que la nieve, más helada,
y es tal aquel licor que de ella mana
que basta conservar la vida humana.

El claro y dulce sol en asomando
contiene con los ramos por mirarle,
435 con sus hermosos rayos procurando
de entrar a regalarse y visitarle.

Los árboles la entrada están vedando,
que quieren con su sombra cobijarle,
y está de él a porfía el verde prado
440 de claros y de oscuros esmaltado.

Las aguas que revierten de sobradas,
mil claros arroyuelos van haciendo,
las unas con las otras encontradas
las guijas³²¹ y arenillas revolviendo.

445 Azules, blancas, verdes, coloradas,
a las preciosas piedras excediendo,
la vista y el oído deleitando
y el alma y los sentidos recreando.

 Sediento y encendido de cansado
450 aquí en este lugar llegó Narciso,
traído por rigor del cielo airado,
o del destino suyo que lo quiso.

 O que era el tiempo ya determinado
que fuese flor en este paraíso,
455 en fin, por esta, o por cualquier manera
llegó Narciso aquí, que no debiera.

 Así como los pies iba poniendo
encima de las flores y verduras,
lo van enamorando y encendiendo
460 del ínclito lugar las hermosuras.

 Pensó matar la sed allí bebiendo,
y apagar el calor con las frescuras,
y aquella sed y aquel calor matando,
más sed y más calor va acrecentando.

465 Así como llegó junto a la fuente,
la clareza mirando y su frescura,
el agua cristalina transparente
le representa dentro su figura.

 Y bebe con los ojos juntamente,
470 deseo de su propia hermosura
y tanto se deleita en su visión
que olvida el nivelar y la razón.

 Estábase mirando y no se vía,
de verse tal que en sí se transportaba,
475 a su figura propia no creía,
que por cosa más alta la juzgaba.

³²¹ *guija* (DRAE): Piedra lisa y pequeña que se encuentra en las orillas y cauces de los ríos y arroyos.

De puro desearlo no entendía
que fuese fuera de lo que miraba,
así no pudo ser cosa que él fuera,
480 más ajena de sí de lo que era.

Miraba la lindeza y hermosura
de aquella forma suya como ajena,
que excede en la belleza, en la frescura,
al lirio y al clavel y al azucena.
485 Y cómo se entrevera su blancura
con púrpura de Oriente, la más buena,
o rosa fresca, blanca y colorada
encima de la nieve deshojada.

Tras esto sus dos ojos mira luego,
490 dos soles que mil gentes alumbraban,
y el triste que los tiene estaba ciego
que viera mucho más si le faltaran.

Librárase Narciso de este fuego
si aquellos sus dos soles se eclipsaran,
495 no viendo la figura parte a parte,
más hecha por milagro que por arte.

A Venus en el rostro parecía,
en el rubio cabello al rojo Apolo,
a Baco en lindas manos excedía
500 y en todo sobre todos era solo³²².

Que en algo se igualase nadie había
del Indo al Mauro³²³ y uno y otro Polo;
el arte vence y vence a la natura,
y pone nueva ley en hermosura.

³²² Como sucedía unos versos atrás aquí Silvestre modifica ligeramente el relato que narra Ovidio (*Met.* III, 420): “Apoyado en la tierra, contempla el doble astro, sus ojos, y sus cabellos dignos de Baco y también dignos de Apolo y las lampiñas mejillas y el marfileño cuello y la belleza de la boca, y el rubor mezclado con nívea blancura y admira todas las cosas por las que él mismo merece admiración” (Álvarez e Iglesias, 2011, p. 296).

³²³ *Del Indo al Mauro*, locución para referirse a una vasta extensión geográfica que se extiende de Oriente a Occidente. En Occidente porque refiere a la desembocadura del río Indo y en Oriente porque Mauro es la parte del mar Mediterráneo que baña Mauritania. La expresión ya es usada, entre otros, por Petrarca o Boccaccio (Schweickard, 2010, p. 200).

505 Un ídolo de mármol hecho estaba
 mirando la belleza nunca vista;
 aquello que tenía deseaba
 su tierra propia es la que conquista.
 Él mismo era amado y el que amaba,
 510 su vista se enamora de su vista,
 Narciso es el que enciende y el ardido
 y aquel que es el que pide, es el pedido.

 Él mismo se es el hito y el que tira,
 no sabe que se mira con mirarse,
 515 mas sabe que lo abrasa lo que mira
 y arrójase en el agua por hallarse.

 Y toda la retienta y la remira
 dejábase mirar mas no tocarse,
 no tiene mas razón, ni mas consejo
 520 que el niño que se mira en el espejo.

 ¿Qué buscas o qué pides imprudente?
 ¿No ves que simulacro y sombra es,
 imagen de la tuya percuciente³²⁴?
 No tiene nada suyo lo que ves
 525 y muévase contigo juntamente.
 Do quiera que te vayas o te estés:
 de ti puede apartarse de aquel arte
 que tú de ti podrías apartarte.

 Estaba de tal suerte el miserable
 530 que el gusto de cazar que antes tenía,
 ni del lugar la vista deleitable,
 quitarlo de la fuente no podía.

 Cegándose del ver ciego insaciable
 de aquella mentirosa fantasía,
 535 y así se comenzó a quejar llorando
 los brazos a las selvas levantando:

 “¡Oh, selvas, cuyo tiempo es prolongado!
 ¿Habrase jamás visto y entendido
 en el presente tiempo o el pasado,
 540 un hombre tan penado y tan perdido?

³²⁴ *percuciente*: (DRAE) Que hiere o golpea.

Que llegue mi fortuna a tal estado
que deje el bien patente y conocido,
y busque el daño claro y manifiesto.
¡En tal estado Amor me tiene puesto!

545 Aquello que me da mayor tormento
es que te tengo aquí, figura mía,
dispuesta para todo mi contento
con muestras de querer mi compañía.

Y no nos embaraza³²⁵ mar ni viento,
550 distancia de lugar no nos desvía,
ni furia de león fiera intratable,
ni entrada de castillo, ni expugnable.

No brava tempestad que sobreviene,
no golpe de fortuna, ni accidente,
555 ni vadear³²⁶ tampoco nos conviene
del caudaloso río la creciente.

La sola superficie nos detiene
del agua de esta cristalina fuente,
mas si por caso alguno no te toco
560 lo mismo se es por mucho, que por poco.

Imagen dulce mía en que me veo,
¿por qué tanto de mí te has apartado?
No soy de tanta edad, no soy tan feo
que deba ser de ti menospreciado.

565 Bien sé que debo el daño que poseo
a muchas de quien soy y he sido amado;
aunque de ti no pueda yo quejarme,
que cuantas haces muestras son de amarme.

Tu gesto veo siempre afable amigo,
570 y viénese tras mí yendo y viniendo,
aquellas mismas cosas que no sigo
con una misma instancia repitiendo.

O eres otro yo en un ser conmigo,
o es que soy yo mismo y no me entiendo;

³²⁵ *Embarazar*: (DRAE) Impedir, estorbar o retardar algo.

³²⁶ *Vadear*: (DRAE) Pasar un río u otra corriente de agua profunda por el vado o por cualquier otro sitio donde se pueda hacer pie.

575 ahora caigo yo desventurado:
 que estoy yo de mí mismo enamorado”.

 Aquí puede llegar la frenesía,
 la ceguedad, el mal, la desventura,
 quien viéndose engañar como se vía

580 y viendo ser aquella su figura,
 no solo no se aparta ni desvía
 sino que insiste más en su locura,
 y vuelve a quedar en la manera
 y muy peor que antes que se viera.

585 Pudiera a los principios desecharlo
 mirando el triste caso, torpe y mudo,
 y no encenderse más con remirarlo
 el gesto que lo enciende en amor crudo.

 Visto el mal y queriendo remediarlo,

590 el triste de Narciso más no pudo,
 por no salirle antes al encuentro
 que la ponzoña entrase tan adentro.

 Tomadas ya las venas le tenía
 espíritus y sangre inficionando,
 aquel veneno dulce que bebía

595 Narciso su figura remirando.

 Y tal estaba ya que parecía
 que andaba con la muerte agonizando;
 hacía bien así como la cierva

600 estando muy herida de la hierba³²⁷.

 “¿Cuál ceguedad ahora me detiene
 que en medio de la luz no pueda ver?
 Que me fatigue yo, que muera y pene,
 por lo que entiendo y sé que no ha de ser?

605 Es como aquel que pierde lo que tiene
 buscando lo que no es posible haber,

³²⁷ Narciso, como hace la cierva herida, acude a buscar remanso cerca de una fuente, en este caso el manantial que ha servido de espejo y causa de su enamoramiento. El tópico se encuentra ya en Virgilio aunque también en los *Salmo*s se ha desarrollado la imagen del animal que acude a la fuente (como símbolo de Dios). En ese sentido, el motivo ha sido recreado tanto su vertiente pagana, como en su significación religiosa y encontramos testimonio de ello en la obra de numerosos poetas renacentistas y barrocos como Boscán, Francisco de la Torre, San Juan de la Cruz o Herrera (Cristóbal, 2004, p. 244).

quitele para dar a la afición
las fuerzas al saber y la razón.

610 Mas ¿qué haré que estoy como enfrascado
por esta desventura discurriendo?
El seso y el juicio enmarañado
y no quiere que entienda lo que entiendo.

615 Deseo lo que tengo ya alcanzado,
pretendo sin saber lo que pretendo,
la entrada de este mal no fue entendida
y entiéndese que es muerte la salida.

620 ¡Oh, caso inexorable, duro y fuerte!
¿Qué puede resistir un duro pecho
sino ponerse en manos de su suerte,
y renunciar en ella su derecho?

Dejarse de su grado ir a la muerte
habiendo de ir forzado a su despecho,
tomar por elección lo que le daña
si quiera por hacer del juego maña.

625 Aquellos que por vanos ejercicios
se dan a caminar desde la cuna,
sin ver que sus virtudes o sus vicios
los gobernalles son de su fortuna.

630 Que caigan como falsos edificios
razón no lo contrasta ni repugna,
mas antes les ofrece un mal extraño:
que vengan a entenderlo por más daño”.

635 Así Narciso ya sin resistencia
se deja trabucar de la corriente,
el pecho puesto al agua y la paciencia
domada a tolerar el accidente.

640 Sin seso, sin razón y sin prudencia
recuesta su figura allí en la fuente,
con gestos y ademanes de tal guisa
que bastan a mover llanto y risa.

Con todas cuantas cosas él obraba
la misma imagen suya respondía,
llegábase ella a él si él se llegaba

y apártase también si se desvía.
645 Y viéndole llorar también lloraba,
y a par cuando se ríe se reía;
abátese a besarla allí en la fuente,
y abátese la imagen juntamente.

No sé si del amor habéis notado
650 la suerte de venganza fiera y dura,
porque Narciso a Eco ha despreciado
en Eco se le dio la desventura.

Con otra nueva Eco se ha encontrado
que es esta que anda entre él y su figura,
655 sus varios movimientos imitando
como la voz la otra resonando.

Constríñelo a quejar su dolor fiero
y él mismo se responde y él se arguye:
“¿Por qué me estoy matando? ¿por qué muero?
660 ¿quién es el que me sigue o quién me huye?
Querido muestro ser de lo que quiero,
aquello que yo amo no me excluye,
ni sé lo que me mata ni por quién,
si no es que me destruye tanto bien.

Ni sé si desdichado de dichoso,
665 ni si dichoso soy de desdichado
en este trance triste y riguroso,
que el bien se va perdido por sobrado.

Por lo que ser debiera venturoso
670 me vengo yo a hallar desventurado,
que sea daño en mí que el bien me sobre,
y el mucho enriquecer me haga pobre”.

Así se embravecía y se indignaba,
y en tanta vena lágrimas vertía
675 que el agua de la fuente acrecentaba,
y lágrimas por agua revertía.

Y como con las olas golpeaba
parece que la imagen se desvía,
y el triste con temor no se le fuera
680 comienza a decir de esta manera:

“¿A dónde te me alejas? ¡No te apartes!,
Y tú, ¿no sabes que de mí partiendo
mi corazón se parte en cien mil partes
y el alma se me va tras ti saliendo?

685 No tienes por qué usar mañas ni artes,
ni andarte contra mí yendo y viniendo,
espérate aquí un poco, tenme juego,
que no puedo tardar de morir luego.

Estoyme en ti mirando transportado
690 y hálloste conmigo en un afecto,
de todos mis efectos un traslado,
traslado original de mi sujeto.

Sujeto tan al vivo sustanciado
que viene a ser mi mismo ser perfecto,
695 tan uno que quien hace esta pelea
no siente de los dos cuál o cuál sea.

Dos veces yo soy yo de una manera,
el uno desamado, otro querido,
y verme yo de yo ojalá pudiera
700 del todo despegado y desasido.

¿Ha habido nunca amante que así quiera
estar de lo que ama dividido?
Amarme yo a mí mismo, viene a serme
manera muy crüel de aborrecerme.

705 Y viene por querer yo desasirme
la muerte a más andar si ya viniese;
del mundo fuera bueno despedirme
si yo muriendo así vivir pudiese.

Querría yo el que peno ya morirme
710 con tal que el yo a quien amo no muriese,
mas ¡ay! que por ser dos no soy ninguno,
y habremos de morir ambos en uno”.

Con ansias de la muerte ya rompía
la ropa y aun la cara delicada,
715 los pechos con las manos se hería,
y el alma de dolor sentía arrancada.

Su carne golpeada parecía
manzana así entre blanca colorada,

o cuando va el coral a sazonarse,
720 o la purpúrea rosa a colorarse.

Volviose a remirar y vuelve afuera
la vida en sus entrañas deshaciendo,
su poco a poco, así como en madera
que está siempre el gusano carcomiendo,
725 así como también se va la cera
al lento y blando fuego derritiendo,
y el hielo en la mañana descuajando
así como lo va el sol escalentando.

La fuerza y la lindeza y sus valores,
730 la vida y la virtud y todo el resto,
le van así gastando los amores,
que ya no queda en él nada de aquesto.

De leche y sangre tornan las colores,
en amarillo y cárdeno su gesto,
735 la Eco así en la muerte la ayudaba,
y aun muerto daba muestras que lo amaba.

La cual como morir así lo vía,
aunque de su desprecio se acordaba,
así su desventura le dolía,
740 que a par con él sus males lamentaba.

Narciso dice: “¡Ay!” y “¡Ay!” respondía,
sonaba el golpe de ella si él se daba.
Él dice: “¿tanto mal merecí yo?”
y quédase la voz sonando: “y yo”.

El alma de las carnes ya saliendo,
745 Narciso dice “adiós” y Eco “*adiós*”,
la fuerza y la virtud desfalleciendo,
quisiera y más no pudo alzar la voz.

La muerte entró por medio desparciendo
750 la vida y el coloquio de los dos,
las ojos ocupó de mortal sueño,
que tanto se agradaron de su dueño.

Las ninfas sus hermanas lo lloraron,
y su muerte las dríadas gimieron,
755 después las hamadríades lamentaron,

las náyades sus caras ofendieron.
oréades³²⁸, napeas se mesaron³²⁹,
y cuantas otras ninfas lo supieron.
La Eco asistió allí, funesto canto
760 en partes replicando al triste llanto.

Salieron por el monte aderezando
su cuerpo sepultar honradamente,
y hallan a la vuelta retornando
un caso de admirar junto a la fuente.
765 Que vieron a Narciso no hallando
allí una flor extraña y excelente,
así que la belleza no es figura,
y al fin le pasa en flor la hermosura.

Mirad, señora mía, que os aviso,
770 no os vuelva Amor así en alguna cosa,
por veros más crüel que vio a Narciso,
más áspera, más dura y más hermosa.

³²⁸ Las dríades y hamadríades son los duendes y ninfas de los árboles. Las náyades son las ninfas de las fuentes de agua dulce. Las Oréades custodian grutas y montañas igual que hacen las Napeas con los valles y bosques (Grimal, 1981, p. 381).

³²⁹ *Mesar*: (*DRAE*) Arrancar el cabello o la barba con las manos, o tirar con fuerza de ellos.

Que ya que os haga flor de paraíso³³⁰
 o lirio, o alhelí, clavel o rosa,
 775 instrumento seréis naturalmente
 que a todos dé placer y él no lo siente.

1-64. *om. MN₃ PMBM*

65. Con el] *G99 G82; Aquel del MN₃ PMBM*

66. forzada] *G82 MN₃ PMBM; forzado de G99*

69. Os quiero con su historia dar probado] *G99 G82; aquel, por tan hermoso, celebrado MN₃ PMBM*

70. negocio tan patente y conocido] *G99 G82; que borró la pintura de Cupido MN₃ PMBM*

71. el cual por no hacer del Amor cuenta] *G99 G82; aquel quiero pintar, aquel Narciso MN₃ PMBM*

72. le dio aqueste castigo que se os cuenta] *G99 G82; que imagen pareció del paraíso MN₃ PMBM*

79. tal] *G99 G82; gran MN₃ PMBM*

83. alguno] *G99 G82; ninguno MN₃ PMBM*

86. se rendía] *G99 G82; la rendía MN₃ PMBM*

87. un no sé qué en su lindo aspecto estaba] *G99 G82; un rostro hizo Amor allí obligado MN₃ PMBM*

³³⁰ Juan de Horozco y Covarrubias dio noticia en 1610 de este tipo de flor, también llamada ave del paraíso, y ofreció algunos datos acerca de sus particularidades:

“Después de que ha llegado a nosotros el conocimiento del Nuevo Mundo, son muchas las noticias acerca de la naturaleza y de los animales que superarían la credibilidad, si no las comprobase la multitud de los que las afirman. Entre esas se halla aquella ave llamada ave del paraíso que, mientras vive, no puede ser capturada con lazos ni liga, solo se encuentra muerta. Y así la vimos cuando fue presentada a nuestro rey Felipe II. Tiene esta plumas de varios colores; no tiene pies, sino que en medio de la cola tiene una extremidad con que se enrolla a las ramas de los árboles para reposar colgada. Si de ahí cayese a tierra, cae en manos de la muerte, ya que apenas tiene facultades para volver a las alturas”.

Leo por la edición de los *Trescientos emblemas morales* llevada a cabo por Agudo Romero, Esteban Llorente y Encuentra Ortega. El volumen incluye, asimismo, un refrán popular que, en relación con esta especie, decía: “El ave del Paraíso, / y el alma que es para el cielo / no reposan en en el suelo”. Los editores especifican también la lectura alegórica surgida en el siglo XVI como consecuencia de sus extrañas características. Así pues, como “no tenía patas y pasaba la vida volando o descansaba colgada de las ramas por un apéndice que tenía en la cola. Por ello, este pájaro, al no posarse nunca en la tierra, puede ser claro símil del alma pura ajena a todo lo terrenal. Hernando de Soto la usa como símil del pensamiento elevado y Sebastián de Covarrubias, al considerar que este pájaro es todo plumaje aparente, la usa como metáfora de la mujer, llena de adornos, que aparenta ser de mucho mayor tamaño que en realidad es” (Agudo Romero, 2017, p. 422).

88. que todo cuanto veía enamoraba] *G99 G82*; a ser de todo el mundo codiciado *MN₃ PMBM*
- 89-96: *om. MN₃ PMBM*
- 95: desdeñoso] *G99*; desdeñado *G82*; *om. MN₃ PMBM*
99. mas mucho más hería y fatigaba] *G99 G82*; y a vueltas de la caza fatigaba *MN₃ PMBM*
101. ¡Oh, áspide crüel o fiera brava!] *G99 G82*; Mas a sola su libertad se preciaba *MN₃ PMBM*
102. algunas le decían suspirando] *G99 G82*; a todo lo demás menospreciando *MN₃ PMBM*
103. ¿por qué nos atormentas, di Narciso] *G99 G82*; por eso Amor le hizo entrar en fuego *MN₃ PMBM*
104. si tienes en tu gesto un paraíso] *G99 G82*; que por carta de más perdiese el juego *MN₃ PMBM*
- 105-216. *om. MN₃ PMBM*
217. De todas estas fue mayor recuesta] *G99 G82*; Narciso fue seguido en la floresta *MN₃ PMBM*
218. la de una ninfa] *G99 G82*; de una ninfa *MN₃ PMBM*
224. lo mismo se era entonces] *G99 G82*; la misma se era entonces *MN₃*; la misma era entonces *PMBM*
225. Había sido un tiempo] *G99 G82*; Verdad es que había sido *MN₃ PMBM*
226. que buscaba y pretendía] *G99 G82*; que un tiempo pretendía *MN₃ PMBM*
244. le hacen] *G99 G82*; le hace *MN₃ PMBM*
248. que muchas Ecos hay en esta era] *G99 G82*; que si allí se acabara, bueno fuera *MN₃ PMBM*
251. y crécele el amor como en la llama] *G99*; y crécele el ardor como en la llama *G82*; y cuanto más lo mira más se inflama *MN₃*; y mientras más lo mira más se inflama *PMBM*
252. de azufre, que en el fuego va creciendo] *G99*; del [a]zufre, lo que el fuego va creciendo *G82*; y a hurto por do va lo va siguiendo *MN₃ PMBM*
253. O como cuando el óleo se derrama] *G99 G82*; Y crécele el amor como la llama *MN₃ PMBM*
254. en llama que la está el aire encendiendo] *G99 G82*; el sulfur en la lumbre va creciendo *MN₃*; y el sulfur en la lumbre va creciendo *PMBM*
255. o como mariposa que es su tema] *G99 G82 MN₃*; y como mariposa que es su tema *PMBM*
256. entrarse siempre más donde se quema] *G99 G82*; buscar la lumbrecilla en que se quema *MN₃ PMBM*
257. acariciarlo] *G99 G82*; encarcelarle *MN₃ PMBM*
270. que luego allí la Eco] *G99 G82*; cuando luego allí Eco *MN₃ PMBM*
272. ella] *G99 G82*; Eco *MN₃ PMBM*



276. replica] *G99 G82*; se altera *MN₃ PMBM*
278. “Yo”, vuelve a resonar, la dicha dama] *G99 G82*; y vuelve a sonar: “Yo”, la misma dama *MN₃ PMBM*
285. ¿cuán duro y qué tal es, ve declarando] *G82, G99*; quan era y que tales ve declarando *PMBM*, cuan crudo y que tal es ve declarando *MN₃*
289. dice] *G99 G82*; dijo *MN₃ PMBM*
295. y sus brazos] *G99 G82*; y a sus brazos *PMBM*; “***” *MN₃*
296. y afuera con las manos la va echando] *G99 G82*; la fuerza con sus manos va apartando *MN₃ PMBM*
298. afuera] *G99 G82*; aparta *MN₃ PMBM*
299. primero que eso sea] *G99 G82*; primero que me goces *MN₃ PMBM*
305. alternando] *G99 G82 MN₃*; altercando *PMBM*
307. despreciando] *G99 G82*; desechando *MN₃ PMBM*
310. a Eco y a Narciso] *G99 G82*; a sí propia y a Narciso *MN₃ PMBM*
315. dos Ecos] *G99 G82*; dos ninfas *MN₃ PMBM*
316. la una de la otra, el mal llorando] *G99 G82*; aquella misma queja replicando *MN₃ PMBM*
317. un Eco a otro Eco] *G99 G82*; una Eco a otra Eco *MN₃ PMBM*
318. y aquellas mismas quejas replicando] *G99 G82*; la una de la otra el mal llorando *MN₃ PMBM*
319. y aún no sé si la había, y respondió] *G99 G82*; y entrambas con palabras muy enteras *MN₃ PMBM*
320. que a veces suelo oír dos Ecos yo] *G99 G82*; por ser la causa de ellas tan de veras *MN₃ PMBM*
324. el humor] *G99 G82*; y el humor *MN₃ PMBM*
325. en su amor] *G99 G82*; su amor *MN₃ PMBM*
328. gastó también la *s* y queda Eco] *G99 G82*; quedonos solo el nombre y la voz Eco *MN₃ PMBM*
336. y en aguas contra él mueven la furia] *G99 G82*; y en ella contra el río fue su furia *MN₃ PMBM*
342. crüel] *G99 G82*; cruda *MN₃ PMBM*
343. de las ninfas] *G99 G82*; de estas ninfas *MN₃ PMBM*
345. duro] *G99 G82*; crudo *MN₃ PMBM*
349. querido] *G99 G82, MN₃*; q “***” *PMBM*
350. amas] *G99 G82*; amares *PMBM*; “***” *MN₃*
351. de cosa al fin, de Amor te veas preso] *G99 G82*; de cosa al fin te veas namorar *PMBM*; de cosa al fin “***” *MN₃*
352. que la ames sin razón fuera de seso] *G99 G82*; que de ella ni de ti puedas gozar *PMBM*; que de ella “***” *MN₃*
354. ni quiero] *G99 G82*; yo quiero *MN₃ PMBM*
356. y más que tú deseas] *G99 G82*; de lo que tú deseas *MN₃ PMBM*
360. y venga a] *G99 G82, MN₃*; yo tenga a *PMBM*



362. fresco] *G99 G82*; verde *MN₃ PMBM*
363. y a donde] *G99 G82*; a donde *MN₃ PMBM*
364. lo fino del amor, lo más sabroso.] *G99 G82*; sus aguas y el licor suyo amoroso *MN₃ PMBM*
366. el vergel] *G99 G82*; un vergel *MN₃ PMBM*
367. en este su vergel por mejorarse] *G99 G82*; y a queste su jardín y su vergel *MN₃ PMBM*
368. se bajen desde el cielo a recrearse] *G99*; se bajan desde el cielo a recrearse *G82*; del cielo se mejora para él *MN₃ PMBM*
369. en sus obras] *G99 G82*; en su obra *MN₃ PMBM*
370. toda] *G99 G82*; todo *MN₃ PMBM*
371. lo menos] *G99 G82*; lo mesmo *MN₃ PMBM*
373. Aquí Pomona estaba noche y día] *G99 G82*; Pomona aquí a aprender iba y venía *MN₃ PMBM*
375. aquí cogió] *G99 G82*; aquí firmó *MN₃ PMBM*
378. las tinieblas, ni nubes] *G99 G82*; las nieblas ni las nubes *MN₃ PMBM*
379. perturbar] *G99 G82*; conturbar *PMBM*; “****” *MN₃*
380. que allí no sea el sol más prefulgente] *G99 G82*; que allí no sea el sol más refulgente *PMBM*; “****” *MN₃*
382. es deleitoso Mayo] *G99 G82*; el dulce Mayo se halla *MN₃ PMBM*
383. despreciadas] *G99 G82*; desechadas *PMBM*; “****” *MN₃*
384. nuevo] *G99 G82*; dulce *MN₃ PMBM*
385. en a queste] *G99 G82*; de a queste *MN₃ PMBM*
392. es otra mejor parte no entendida] *G99 G82*; es otra mayor parte y no entendida *MN₃ PMBM*
393. Los árboles sembrados no traspuestos] *G82, G99*; los árboles sombreros no traspuestos *MN₃ PMBM*
394. del fecundo terreno producidos] *G82, G99*; de aquel terreno Olmo producidos *MN₃ PMBM*
400. tan] *G99 G82*; muy *MN₃ PMBM*
- 401-408. *om. MN₃ PMBM*
409. Están aquí los arboles honrosos] *G82, G99*; Están aquí los arboles umbrosos *MN₃ PMBM*
412. nardos y cedros] *G99 G82*; los nardos y cedros *PMBM*; los nardos, cedros *MN₃*
413. Naciendo] *G82 PMBM MN₃*; Narciso *G99*
415. ficciones] *G99 G82*; facciones *PMBM*; “****” *MN₃*
416. invenciones] *G99 G82*; conversiones *PMBM*; “****” *MN₃*
419. estar en] *G99 G82*; andarse entre *MN₃ PMBM*
424. que es toda de los dioses solamente] *G82, G99*; tocada de los dioses solamente *MN₃ PMBM*
426. que allí manaba] *G82, G99*; así hallada *MN₃ PMBM*

428. industrial] *G99 G82*; o industria *MN₃ PMBM*
434. contiene con los ramos por mirarle] *G99 G82*; litiga con los ramos por hallarla *MN₃ PMBM*
436. de entrar a regalar y visitarle] *G99 G82*; de entrarla a regalar y visitarla *MN₃ PMBM*
441. revierten] *G99 G82*; revientan *PMBM*; “***” *MN₃*
444. las guijas, y arenillas revolviendo] *G82, G99*; agujas y “***” *MN₃*; las guijas y arenitos revolviendo *PMBM*
458. verduras] *G99 G82*; verdura *MN₃ PMBM*
462. apagar el calor con las] *G99 G82*; templar el calor en las *MN₃ PMBM*
463. y aquella sed y aquel calor matando] *G99 G82*; matando aquella sed y aquel calor *MN₃ PMBM*
464. más sed y más calor va acrecentando] *G99 G82*; y encendió en sí más sed y más ardor *MN₃ PMBM*
465. Así como llegó] *G99 G82*; Y como se llegó *MN₃ PMBM*
471. en su visión] *G99 G82*; en el mirar *PMBM*; “***” *MN₃*
472. el nivelar, y la razón] *G99 G82*; sus sentidos a la par *MN₃ PMBM*
476. que por cosa más alta la juzgaba] *G99 G82*; y por cosa más alta se juzgaba *MN₃ PMBM*
477. desearlo] *G99 G82*; desearla *MN₃ PMBM*
479. que fuese fuera] *G99 G82 MN₃*; que fuera *PMBM*
482. de aquella forma suya, como ajena] *G82, G99*; de aquella hermosura como ajena *MN₃ PMBM*
484. al lirio y al clavel y al azucena] *G99 G82*; al lirio, a la rosa y azucena *MN₃ PMBM*
487. o rosa fresa, blanca y colorada] *G99 G82*; así como la rosa colorada *MN₃ PMBM*
491. y el triste que los tiene estaba ciego] *G82, G99*; y el triste que los tiene está “***” ciego *MN₃*; y el triste que los tiene esta tan ciego *PMBM*
494. si aquellos sus] *G99 G82*; si al tiempo los *MN₃ PMBM*
497. Venus] *G99 G82*; Adonis *MN₃ PMBM*
498. rojo Apolo] *G99 G82*; dios Apolo *PMBM*; “***” *MN₃*
501. Que en algo se igualase nadie había] *G82, G99*; quien algo la igualase no lo había *MN₃*; quien en algo la igualase no lo había *PMBM*
502. del Indo, al Mauro, y uno y otro polo] *G99 G82*; desde el ártico al antártico polo *MN₃ PMBM*
508. tierra propia] *G99 G82*; propia tierra *MN₃ PMBM*
511. Narciso es el que enciende, y el ardido] *G99 G82*; Narciso enciende, y él es encendido *MN₃ PMBM*
512. y aquel que es el que pide, es el pedido] *G99 G82*; y aquel que pide, él mismo es el pedido *MN₃ PMBM*
513. Él mismo se es el hito] *G99 G82*; Él mismo es el hito *MN₃ PMBM*



515. lo abrasa] *G99 G82*; le abrasa *MN₃ PMBM*
 522. No ves que] *G99 G82*; Aquel tu *MN₃ PMBM*
 523. percuciente] *G99 G82*; apareciente *PMBM*; “***” *MN₃*
 533. Cegándose del ver ciego insaciable] *G82, G99*; cegando se ve ciego insaciable *MN₃*; cegando será ciego insaciable *PMBM*
 539. tiempo o el] *G99 G82*; siglo ni *MN₃ PMBM*
 541. llegue mi] *G99 G82*; llega su *PMBM*; que llega mi *MN₃*
 542. patente y conocido] *G99 G82*; patente conocido *MN₃ PMBM*
 547. dispuesto para todo mi] *G99 G82*; dispuesta para todo tu *MN₃ PMBM*
 551. fiera] *G99 G82*; fiero *MN₃ PMBM*
 552. ni expugnable] *G99 G82*; inexpugnable *MN₃ PMBM*
 554. no golpe] *G99 G82*; ni golpe *MN₃ PMBM*
 556. caudaloso río] *G99 G82*; río caudaloso *MN₃ PMBM*
 557. La sola superficie nos detiene] *G82, G99*; tan sola la porfía nos detiene *MN₃ PMBM*
 558. del agua de esta cristalina fuente] *G82, G99*; del agua de una cristalina fuente *MN₃*; del agua una cristalina fuente *PMBM*
 560. se es] *G99 G82*; me es *MN₃ PMBM*
 565. Bien sé que debo el daño] *G99 G82*; Debida es esta pena *MN₃ PMBM*
 567. pueda] *G99 G82*; puedo *MN₃ PMBM*
 568. muestras son] *G99 G82*; son muestras *MN₃ PMBM*
 571. no sigo] *G99 G82*; yo digo *MN₃ PMBM*
 572. con una] *G99 G82*; en una *MN₃ PMBM*
 573. O eres otro yo en un ser conmigo] *G99 G82*; ¿Eres, dime, otro yo o un ser conmigo? *MN₃ PMBM*
 575. yo] *G99 G82*; ya *MN₃ PMBM*
 576. que estoy yo de mí mismo] *G99 G82*; que de mí mismo estoy *MN₃ PMBM*
 577. frenesía] *G99 G82, MN₃*; fantasía *PMBM*
 583. en la] *G99 G82*; de la *PMBM*; *om. MN₃*
 584. se viera] *G99 G82*; la viera *PMBM, om. MN₃*

La siguiente estrofa se omite en las *Obras*, pero aparece en *MN₃* y *PMBM*:

Y estábase después embelesado
 mirando la figura que le daña,
 de su hermoso rostro enamorado,
 sin ver quizá que el propio Amor le engaña.
 Miraba su color desacordado
 que el tiempo lo consume y lo maraña,
 y no fue verse aquel, que si le viera
 por sí lo que se amó se aborreciera.

586. el triste caso, torpe, y mudo] *G99 G82*; el simple caso torpe y rudo *MN₃ PMBM*
589. Visto el mal] *G99 G82*; viendo el mal *MN₃ PMBM*
590. más no pudo] *G99 G82*; ya no pudo *MN₃ PMBM*
591. por no salirle antes al encuentro] *G82, G99*; por no haber salido antes al encuentro *MN₃ PMBM*
596. su figura] *G99 G82 MN₃*; en su figura *PMBM*
599. hacía bien así] *G99 G82*; haciendo el triste así *MN₃ PMBM*
602. pueda] *G99 G82*; puedo *PMBM*; “***” *MN₃*
604. por lo que entiendo y sé que no ha de ser] *G99 G82*; por lo que sé y entiendo no ha de ser *MN₃ PMBM*
607. quitele] *G99 G82*; quitale *MN₃ PMBM*
608. las fuerzas al saber y la razón] *G82, G99*; las fuerzas y el saber y la razón *MN₃ PMBM*
609. Mas ¿qué haré que estoy como enfrascado] *G82, G99*; Mas ¿qué haré que estoy como entascado
611. enmarañado] *G99 G82*; mareando *MN₃ PMBM*
612. y que no quiere] *G99 G82*; no quiere que *MN₃ PMBM*
616. la salida] *G99 G82*; su salida *MN₃ PMBM*
617. inexorable] *G82, G99*; miserable *MN₃ PMBM*
618. duro] *G82, G99*; tierno *MN₃ PMBM*
619. en ella] *G82, G99, MN₃*; en ellos *PMBM*
- 625-632. *om. PMBM MN₃*
635. puesto al agua y la paciencia]; puesto al “***” y la paciencia *MN₃*; puesto alegre y la presencia *PMBM*
644. si se desvía] *G99 G82, MN₃*; si él se desvía *PMBM*
646. y a par, cuando se ríe, se reía] *G99 G82*; y cuando el se reía, se reía *MN₃ PMBM*
648. y abatese] *G99 G82 MN₃*; alzabase *PMBM*
654. que anda] *G99 G82 MN₃*; y anda *PMBM*
661. nuestro] *G99 G82*; debo *MN₃ PMBM*
664. tanto bien] *G99 G82*; el mucho bien *MN₃ PMBM*
665. de dichoso] *G99 G82*; por dichoso *MN₃ PMBM*
666. ni si dichoso soy, de desdichado] *G99 G82*; ni sé si de dichoso o desdichado *MN₃ PMBM*
667. trance triste] *G99 G82*; triste trance *MN₃ PMBM*
668. que el bien se va] *G99 G82*; el bien se me ha *MN₃ PMBM*
669. ser debiera] *G99 G82*; fuera otro *MN₃ PMBM*
674. y en tanta vena] *G99 G82*; y en tal manera *MN₃ PMBM*
677. las olas] *G99 G82*; los golpes *MN₃ PMBM*
684. y el alma se me va tras ti saliendo?] *G82, G99, MN₃; PMBM*



685. No tienes porque usar mañas, ni artes] *G82, G99; No tienes porque usar mañas, ni artes MN₃ PMBM*
687. espérate] *G99 G82; espérame MN₃ PMBM*
689. transportado] *G82, G99; transformado MN₃ PMBM*
690. con un afecto] *G99 G82; tan cabal MN₃ PMBM*
692. original de mi sujeto] *G99 G82; que es el mismo original MN₃ PMBM*
692. Sujeto tan al vivo substanciado] *G99 G82; Original al vivo trasladado MN₃ PMBM*
694. que viene a ser mi mismo ser perfecto] *G99 G82; en forma y en efecto substancial MN₃ PMBM*
697. Dos veces yo, soy yo, de una manera] *G99 G82; Dos hay en mí, los dos de esta manera MN₃ PMBM*
699. yo de yo *G99 G82; yo de mí MN₃ PMBM*
703. viene a serme] *G99 G82; viene a ser MN₃ PMBM*
704. aborrecerme] *G99 G82; aborrecer MN₃ PMBM*
705. por querer yo desasirme] *G99 G82; por quererme desasir MN₃ PMBM*
706. si ya viniese] *G82, G99; y ya viniese MN₃ PMBM*
707. del mundo fuera bueno despedirme] *G99 G82; a mí me fuera bueno el no vivir MN₃ PMBM*
708. si yo muriendo así vivir pudiese] *G99 G82; si ya vivir pudiendo yo pudiese PMBM; si ya muriendo yo vivir pudiese MN₃*
709. yo el que peno, ya morirme] *G99 G82; pues que peno ya morir MN₃ PMBM*
710. con tal que el yo, a quien amo, no muriese] *G82, G99; con tal que quien yo amo no muriese MN₃ PMBM*
712. ambos] *G99 G82; los dos PMBM; “****” MN₃*
714. cara] *G99 G82; carne MN₃ PMBM*
719. o cuando va el coral a sazonarse] *G99 G82; y cuando en sollozar se va el llorar MN₃ PMBM*
720. o la purpúrea rosa a colorarse] *G99 G82; en púrpura más clara que el cristal MN₃ PMBM*
724. carcomiendo] *G99 G82; consumiendo PMBM; “****” MN₃*
727. descuajando] *G82, G99; regalando MN₃ PMBM*
729. y sus valores] *G99 G82; y el valor MN₃ PMBM*
731. gastando los amores] *G99 G82; consumiendo la calor MN₃ PMBM*
733. las colores] *G99 G82; el color MN₃ PMBM*
735. la Eco así en la muerte la ayudaba] *G99 G82; aquel hermoso rostro se afeó MN₃ PMBM*
736. y aún muerto daba muestras que lo amaba] *G99 G82; que tanto por ser lindo Eco amó MN₃ PMBM*
742. sonaba el golpe de ella si él se daba] *G99 G82; y suena el golpe de ella si él sonaba MN₃ PMBM*

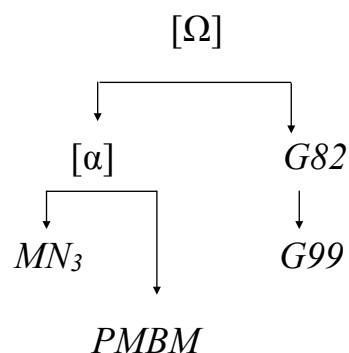
743. el dice, ¿tanto mal merecí yo?] *G99 G82*; ¿Tal muerte he de decir que muero yo? *MN₃ PMBM*
744. y quédase la voz sonando, “y yo”] *G99 G82*; le dice. Y Eco torna a decir “Yo” *MN₃ PMBM*
746. Narciso dice a Dios y Eco “A Dios”] *G99 G82 MN₃*; Narciso dice adiós y Eco “Adiós” *PMBM*
749. por medio] *G99 G82*; primero *MN₃ PMBM*
752. se agradaron] *G99 G82*; contentaron *PMBM*; “***” *MN₃*
755. lamentaron] *G99 G82*; todas lamentaron *MN₃ PMBM*
756. caras] *G99 G82*; rostros *MN₃ PMBM*
759. asistió allí, funesto canto] *G99 G82*; respondió en su breve canto *MN₃ PMBM*
760. en partes replicando al] *G99 G82*; y en par de ellos replica el *MN₃ PMBM*
761. Salieron por el monte aderezando] *G99 G82*; Hacerle las obsequias acordaron *MN₃ PMBM*
762. su cuerpo sepultar honradamente] *G99 G82*; con voces nunca oídas de dolor *MN₃ PMBM*
763. y hallan a la vuelta retornando] *G99 G82*; y con diversas cosas concertaron *MN₃ PMBM*
764. un caso de admirar junto a la fuente] *G99 G82*; de dar al cuerpo un divino olor *MN₃ PMBM*
765. Que vieron a Narciso no hallando] *G99 G82*; Volviendo todas juntas lo hallaron *MN₃ PMBM*
766. allí una flor extraña, y excelente] *G99 G82*; que estaba convertido en una flor *MN₃ PMBM*
767. así que la belleza, no es figura] *G99 G82*; en lilio, alelí, y esta escritura *MN₃ PMBM*
768. y al fin] *G99 G82*; al fin *PMBM*; en fin *MN₃*
- 769-776. *om.* *MN₃ PMBM*

Notas al aparato crítico:

El manuscrito *MN₃* (México, 1577) y *PMBM* (1570-1580) comparten un total de 11 composiciones. En el texto de Narciso, las lagunas son idénticas en ambos códices (v. 1-64, 89-96, 401-408, 769-776) y los dos incluyen la misma estrofa después del v. 584, que desaparece en la versión impresa de las *Obras*. Por otro lado, la versión de los manuscritos presenta numerosas variantes respecto a la versión impresa (vv. 65, 69-72, 101-104, 251-256, 315-320, etc.), aunque resulta difícil establecer entre los códices, un vínculo de dependencia más allá de un arquetipo común [α].

Encontramos errores separativos entre *MN*₃ y *PMBM* en los versos 305, 479, 577, 644 y 648 en los que parece que copió mejor *MN*₃ —que lee como las versiones de las *Obras*— y se evidencian los puntos de *PMBM* en los que el copista pudo despistarse. No obstante, estos errores no compartidos hacen poco probable que *MN*₃ copiara de *PMBM*, reforzando la hipótesis de un arquetipo anterior. También se observan dos únicos errores particulares de *MN*₃, a pesar del deterioro del código, en los versos 424 y 768 donde parece que *PMBM* se acerca más a la versión que recogen los impresos. En el primer caso, las *Obras* leen “que es toda de” mientras *MN*₃ recoge “tocada” y *PMBM* “toda de”. El segundo caso es parecido aunque menos significativo por ser un error de transcripción bastante habitual en copias manuscritas. En las *Obras* encontramos “y al fin”, en *MN*₃ leemos “en fin” y *PMBM* nos ofrece “al fin”. En ambos casos, la lectura de *PMBM* se acerca a las ediciones impresas, hecho que negaría la dependencia de *PMBM* respecto a *MN*₃, pues esta no traslada sus erratas. Si por el contrario, tomamos estos dos casos como correcciones que hace *PMBM* sobre los errores de *MP*₃, sí podríamos señalar que el código de Mallorca tuvo a la vista la floresta mexicana.

Cabe señalar además, que ambas compilaciones tienen relación directa con la ciudad de Sevilla. Conocemos, por las anotaciones en hoja de guarda, que *PMBM* estaba en la ciudad en 1600 y, poco más tarde, *MN*₃ en 1612, tras haber sido compilado en México, alrededor de 1577. Para esa fecha, quizá el código llevaba en España algunos años, durante los cuales *PMBM* pudo tomar nota de la fábula de Narciso, autoría incluida. El título también apuntaría hacia esta hipótesis, pues *MN*₃ titula la composición como *Fábula de Narciso, en Estancias, por Figueroa* (f. 277) y esa misma composición aparece casi idéntica (salvo los errores que hemos señalado en el párrafo anterior) en *PMBM* (f. 16v.) bajo el título “Fábula de Narciso, Francisco de Figueroa”. Es más que probable que para las fechas en que se copian las dos versiones manuscritas no hubieran sido publicadas todavía las *Obras*, hecho que explicaría el error en la atribución del texto.



— OBRAS DE MORALIDAD Y DEVOCIÓN —

[XLIII]

Soneto

Obras, 1582, f. 356v

Obras, 1599, f. 366v

No procures, Amor ciego y profano,
 más con rayos de humana hermosura
 encender a quien ya de ti no cura,
 porque será de hoy más trabajo en vano.

5 Usa tus redes y violenta mano
 allá en humilde plebe y gente oscura,
 que te tiene por dios y se asegura
 de ti, que ya yo sé que eres tirano.

10 Otro rayo de eterna alta belleza,
 otra red, otra flecha, insano arquero,
 me ha herido, me ha preso y me ha inflamado.

Por otro amor, en quien tener firmeza
 espero con su gracia, te he dejado,
 que tú eres falso dios y él verdadero.

[XLIV]

Otro

Obras, 1582, f. 357

Obras, 1599, f. 367v

MN₁, Ms. 861³³¹, f. 130

MN₂, Ms. 2856³³², f. 117

MN₃, Ms. 2973³³³, f. 8v.

MN₉, Ms. 17951, f. 67

RAE₁, Ms. RM 6226³³⁴, f. 359v

RAE₂, Ms. RM 6227, f. 31

NH₃, B-2504, f. 256

FN, Ms. Cl. VII, 353³³⁵, f.10

FR, Ms. 3558³³⁶, f. 115v (FRa), f. 171v (Frb)

La vida se nos pasa, el tiempo vuela,
las parcas van obrando por su estilo,
Átropos³³⁷ muy aprisa corta el hilo,
la muerte hace mangas de esta tela.

5 Y vaya la cargada navezuela
batida de las ondas de este Nilo,
el aire vital sopla, arde el pabilo,
consúmese el humor, muere la vela.

10 Pasando del peligro a la tormenta,
de la fortuna al mal y al accidente,

³³¹ El código se describe en el *Inventario General de Manuscritos* (II, p. 459).

³³² Descripción en *Inventario General de Manuscritos* (IX, p. 24).

³³³ Se describe en *Inventario General de Manuscritos* (IX, p. 234) y en Jauralde (2011, p. 296). Existe copia del manuscrito realizada por Antonio Paz y Meliá en el código MN7982 y edición moderna llevada a cabo por Margarita Peña (2004).

³³⁴ Se trata de un cancioero de jesuitas que procede de la biblioteca personal de Rodríguez Moñino (1970)

³³⁵ La composición figura sin atribución en este testimonio. Para la relación entre Cl. VII, 353 y el ms. MN 861 *cfr.*: Francesca De Santis (2006, p. 97).

³³⁶ Este código contiene dos testimonios del soneto, uno atribuido a Silvestre (f. 115v) y unas páginas después, otra versión atribuida a Juan de Soto. Para el cotejo recogeremos las variantes del primero como *FR_a* y las del segundo como *FR_b*.

³³⁷ Para las referencias a Átropos y el resto de Parcas o Moiras remito a la nota del verso 680 de la composición XVI.

perdemos, si es perder, tan triste vida.

Y de esta vida tal hacemos cuenta
y olvídase la que es eternamente
de gozo incomparable y sin medida.

1. se nos] *G99 G82 MN₁ MN₂ MN₃ MN₉ FR_a FR_b RAE₁ RAE₂ NH₃*; Señor *FN*
2. obrando] *G99 G82 MN₁ MN₃ MN₉ FR_a FR_b RAE₁ RAE₂ FN*; hilando *MN₂ NH₃*
4. la muerte] *G99 G82 MN₁ MN₃ MN₉ FR_a FR_b RAE₂ FN*; y la muerte *MN₂ RAE₁ NH₃*
5. Y vaya] *G99 G82*; va *MN₃ NH₃*; pasea *MN₁*; vaguea *MN₂ MN₉ FR_a RAE₂*; vase *FN*; trabaja *FR_b*; húndese *RAE₁* || navezuela] *G99 MN₁ MN₂ MN₉ FR_a FR_b RAE₁ RAE₂ FN*; navecilla *G82*; nave en su vela *MN₃*; con su vela *NH₃*
6. de las] *G99 G82 MN₁ MN₃ FR_a FR_b RAE₁ FN NH₃*; por las *MN₂*; con las *MN₉ RAE₂* || ondas *G99 G82 MN₁ MN₃ MN₉ FR_a RAE₁ RAE₂ FN NH₃*; olas *FR_b MN₂* || de este *G99 G82 FR_a FR_b*; del gran *MN₁ MN₂ MN₃ MN₉ RAE₁ RAE₂ FN NH₃*
7. el aire vital, sopla] *G99 G82 MN₂ MN₃ FR_a FR_b RAE₁ NH₃*; sopla el aire vital *MN₁ MN₉ FN*; al aire mucho sopla *RAE₂*
8. consúmese el humor, muere la vela] *G99 G82 MN₁ MN₂ MN₃ MN₉ RAE₁ RAE₂ NH₃ FR_b FN*; consume el humor arde la vela *FR_a*
10. de la fortuna] *G99 G82 MN₂ MN₃ FR_a RAE₁ RAE₂ NH₃*; vas de fortuna *MN₉*; y del peligro *MN₁ FN*; ymos de la tristeza *FR_b*
11. perdemos, si es perder] *G99 G82 MN₁ MN₂ MN₃ MN₉ FR_a FR_b RAE₁ RAE₂ FN*; por demás es querer *NH₃*
12. Y de esta vida tal hacemos] *G99 G82 MN₁ MN₃ FN*; De aquesta vida tal hacemos *RAE₁*; Y si hacemos de esta vida *RAE₂*; Y de esta triste vida hacemos *MN₂ MN₉ FR_b*; y de ella sendo tal hacemos *FR_a*; pues de una vida tal *NH₃*
13. la] *G99 MN₁ RAE₁ RAE₂ FR_a FR_b FN*; lo *G82 MN₂ MN₉ NH₃*; <***> *MN₃*

Notas al aparato crítico:

La composición se atribuye a Silvestre en las *Obras* y en una de las dos versiones que recoge el manuscrito 3558 de la Biblioteca Riccardiana de Florencia. Sin embargo, aparece como anónima en *MN₁*, *MN₂*, *MN₉*, *FN* así como en los dos ejemplares de Antonio Rodríguez Moñino custodiados por la *RAE* en los que se recoge bajo el epígrafe *Ad vitae brevitatem* en un *Cancionero de jesuitas* (*RAE₁*) y bajo el título *Soneto de la muerte* en *RAE₂*.

Por otro lado lo encontramos como “Soneto del padre Acevedo jesuita a la eternidad de la gloria” en *NH₃* y al mismo se le atribuye en *MN₃*. Otra atribución es la que encontramos en *FR_b*, que da por autor a un tal Joan de Soto.

El profesor Alberto Blecua (1973, p. 84) ya señaló la variedad de autores a los que se les había atribuido este soneto, que cuando no aparecía como anónimo lo hacía como poema de Juan de Soto o del padre Acevedo. Blecua confirma la paternidad de Silvestre señalando dos puntos fundamentales: el primero, que el texto se recoge en las ediciones impresas del poeta y que aparece como suyo en el ms. 3558 de la Biblioteca Riccardiana. En segundo lugar, por el paralelismo que se establece entre algunos versos del soneto y la fábula de Píramo y Tisbe de Silvestre:

Mas ya acaba el *pabilo*
Fortuna en su *falso estilo*,
Febo también su jornada
y la *tela* no acabada
Átropos cortaba el hilo. (vv. 675-680)

La filiación de los testimonios resulta complicada debido a las pocas variantes significativas que ofrece el cotejo. Todos los manuscritos están fechados a comienzos del siglo XVII (con las *Obras* ya publicadas) a excepción de *MN₃* (1577) y *NH₃* (1590-1600), que coinciden en la atribución del texto a Acevedo. Blecua afirma en su tesis que *MN₃* recoge una versión posterior “que procede de un texto corrupto como las *Obras*” (1973, p. 84) aunque existen variantes que parecen indicar hacia una versión primigenia del soneto. Nuestra teoría es que hubo un arquetipo con una lectura muy cercana a la que figura en las obras de la que copiaron *MN₉*, *MN₁*, [β] y [γ]. Estas serían, a grandes rasgos, las cuatro familias en que podríamos agrupar la transmisión de los testimonios cotejados.

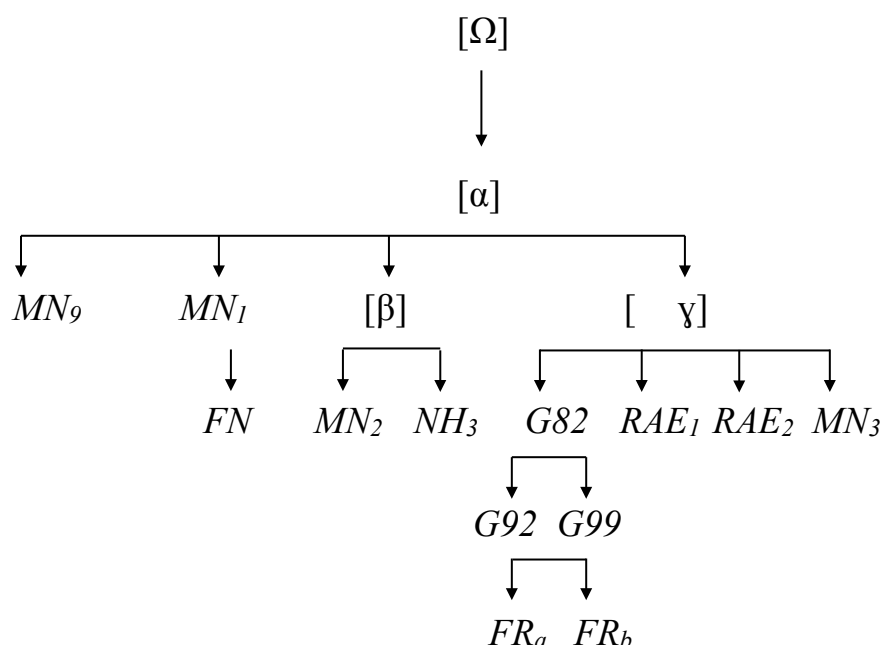
En el caso de *MN₁*, observamos que su lectura es paralela a la de *FN* así que es probable que uno de los testimonios estuviera a la vista del otro o que los dos derivaran de una versión común. La única discrepancia entre los testimonios se observa en el verso 5 y nuestra hipótesis es que, en una primera redacción, en ese pasaje figuraba un verbo en indicativo (pasea, vaguea) que fue corregida y sustituida por una forma subjuntiva que solo observamos en las *Obras* (vaya). La mayoría de testimonios no muestran

acuerdo en este punto y entendemos que puede ser más que probable que el copista de FN —el italiano Girolamo da Somaia— pudiera cometer alguna errata durante su traslación del texto.

Pasajes como el anterior indican que el soneto se modificó para su publicación en los impresos. Así lo observamos en el verso 6, en el que todos los manuscritos leen “del gran Nilo” en contraposición a las *Obras*, que ofrecen la lectura “de este Nilo”. Junto a los impresos, solamente leen de esta manera *FR_a* y *FR_b*, demostrando que son los únicos manuscritos que copiaron de alguna edición, no podemos especificar cuál, de las *Obras*.

En la familia de testimonios que deriva del arquetipo [γ] encontraríamos dos tendencias. Por un lado la de los manuscritos *RAE₁*, *RAE₂* y *MN₃*, que debieron leer de una versión bastante cercana a la que finalmente apareció en los impresos aunque ofrecen una lectura fiel al resto de testimonios manuscritos en el verso 6; por el otro, la versión que finalmente apareció en las *Obras*, que solamente coincide con los ejemplares *FR_a* y *FR_b* poniendo en evidencia su relación filial.

En último lugar, deben ser señaladas otras concordancias como las que se establecen entre *MN₂* y *NH₃*. Ambos manuscritos parecen proceder de un arquetipo común [β] que hace coincidir su la lectura en los versos 2, 4, 6 y 7.



Glosa sobre una octava del albedrío, que dice:

No me pesa que Amo[r] me haya rendido.

P[or] S[i]l[vestre]. Canción.

MP_I, Ms. II- 531³³⁸, n° 76, f. 14v

Ribera umbrosa, ¡cuántos desengaños
al presuroso tiempo van siguiendo,
y cuántas esperanzas desconfía
por sus continuos casos discurriendo!
5 Aqueste trato lleva de sus años,
el que en amor y tiempo se confía:
vase de día en día
olvidando el contento,
queda la gloria dando mayor pena.
10 Yo en medio de este mal —a quien condena
Amor a la tristeza del olvido—,
por ser la causa buena
no me pesa que Amor me haya rendido.

Quando en el campo lloro mi ciudad[o],
15 muchas veces contemplo la memoria
y Amor de nuevo en ella me cautiva.
Llamando voy en esta vanagloria
con suspiros el bien de un alejado,
y vive su memoria en mí tan viva,
20 que dentro en mí se esquivo
y me llama atrevido,
y yo como corrido,
el rostro baño en alegría.
No gozo bien del bien en fantasía
25 cuando los ojos veo de otra suerte,
trocar la gloria mía
a dura servitud y eterna muerte.

¡Cuántas veces me acuerdo en este valle,
verme en los blancos brazos de Dñana
30 de la forzosa siesta descansando!

³³⁸ *Cfr.* edición del código de Labrador y DiFranco (1989).

Hablar quisiera aquí de buena gana,
mas manda Amor que sufra, muera y calle.
Tengo delante el bien imaginando,
tan vivo como cuando
35 mil veces en el prado,
la hallaba yo a mi lado
de amor sujeta, atado mi deseo.
De miedo callo y claramente veo
todo mi bien trocado y no entendido,
40 *mas mándame que calle mi gemido.*

Callo olvidado y mudo estoy muriendo,
como puedo mi mal representando.
Si callo, muero; hablando mi mal crece.
No sé si hable o siempre esté callando,
45 muriendo siempre y siempre padeciendo.
El mal por todas partes se me ofrece,
mi bien jamás parece,
tan manso y tan sereno
como en el tiempo bueno.
50 Mas ver de lo pasado el desengaño
me pone al hilo triste de la muerte.
Callar solo el engaño,
esta es la triste pena de mi suerte.

Ya que mi mal del todo es intratable,
55 conmigo solo en esta fuente pura
do mirarme solía más contento,
lloro mi grave mal y desventura,
mirando en ella el rostro miserable.
De lástima respondo a lo que siento,
60 no basta sufrimiento
a detener mi llanto,
que aun de mí yo me espanto
y de piedad levanto el rostro al cielo.
Suspiro y digo en tanto desconsuelo,
65 a do cualquier sin ti vive afligido:
¿A cuál doliente le fue defendido...?

La tierna y mansa oveja al lobo fiero,
que al hijo le ha quitado de su pecho,
sigue gritando todo su camino;

70 no teme de dejarle satisfecho,
 hasta que va el pastor siguiendo el tino
 por do la oveja vino,
 derramando sus quejas
 y vuelve a las ovejas,
 75 las ricas esperanzas.
 Mas tú, crüel, no solo me has dejado
 en las uñas del amor y de la muerte,
 mas has también vedado
las quejas que remedio del mal fuerte.

80 Entre los verdes sauces de estos ríos
 siembran las tristes aves sus querellas,
 cuando adivina el sol la roja auror[a]
 ya nos muestran sus rayos las estrellas,
 mientras la furia pasa
 85 el uno canta, el otro gime y llora.
 Yo solo, cada hora
 estoy mudo y penando,
 y estáme preguntando
 la Eco “¿por qué?”. Callando,
 90 pues la lengua con ella me fatiga,
 a todo respondiendo en la ribera:
“Eco, tú te perdiste por parlera”.

Solo me resta en tanto que viviere
 pensar que no hay consuelo a mi gran pe[na].
 95 Pues que muero callando, de olvidad[o],
 Amor a eterna muerte me condena.
 Tu ira es pago justo del que quiere
 vivir de tus mudanzas confiado.
 El tiempo me ha llevado
 100 tras sí toda mi gloria;
 con sola la memoria
 del contento pasado quedo en tanto,
 que puede dar licencia al triste llant[o]
 Amor crüel, mi diosa y cruda fie[ra]
 105 *pues que callando, Amor quiere que [muera].*

7. CONCLUSIONES

Los datos y noticias acerca de la vida y las circunstancias de Gregorio Silvestre han ido alcanzando, paulatinamente, suficiente envergadura como para ayudar a reconstruir su biografía, su obra poética y acaso también su faceta musical. En ese sentido, la reunión de fuentes consultadas acerca de los azares vitales de Silvestre ha servido para contrastar y aportar a este trabajo datos relativos al ámbito de la música y de la medicina para llevar a cabo una biografía reconstruida desde enfoques literarios. En esa línea, el perfil de Gregorio Silvestre que ofrecemos en esta tesis contempla el núcleo familiar formado por el organista en Granada y rescata algunas informaciones acerca de dos hermanos del poeta, Manuel Rodríguez y el Bachiller Antojos. Muy probablemente, los dos eran mayores que Silvestre, ambos estaban alrededor de 1560 instalados en virreinos de Nueva España y se les relaciona en diferentes documentos con el célebre organista. Por otro lado, en relación con la descendencia del poeta, a tenor de los datos custodiados en los archivos granadinos y en línea con el recorrido biográfico del autor que en su día trazó Marín Ocete, no se ha logrado todavía averiguar cuál fue el destino de la familia del músico tras su muerte, más allá de 1582, fecha en que sabemos que se imprimen las *Obras* como proyecto de recaudación de fondos para la viuda y los hijos del famoso organista.

A pesar de los avances, podemos afirmar que todavía queda un largo recorrido por hacer en cuanto a labor de archivo se refiere. Uno de los alcances de la tesis es presentar reunidos los datos tradicionalmente

conocidos a través de Cáceres y los datos de archivo de Marín Ocete junto con las noticias dispersas como músico, a la vista de la rentabilidad de la lectura biográfica que procuran muchos de sus textos. Sin que constituya la base de este enfoque, sin embargo, el análisis de los textos invita a ello en numerosas ocasiones.

Continuarán resultando de utilidad, y seguirán aportando datos a los estudios sobre Gregorio Silvestre, todas aquellas búsquedas que se adentren entre los fondos de las instituciones de Granada, Córdoba o Aguilar de la Frontera, puesto que todavía deben ser concretados algunos asuntos relativos al poeta como, por ejemplo, dónde se produjo el enlace entre Gregorio Silvestre y Juana de Cazorla, dónde y cuándo nació su hija María o cómo transcurrió su clausura en el Convento de la Coronada de Aguilar, fundado por la familia de los Feria, a quienes había servido Silvestre años ha, siendo todavía un adolescente. Siguiendo esta madeja de incógnitas, también queda pendiente una recensión detallada de los datos relativos a la misteriosa figura de Doña María.

Según las manidas palabras de Pedro de Cáceres en su *Discurso*, Silvestre “escribió muchas obras amorosas teniendo por sujeto, casi desde su niñez a una dama llamada doña María, cuya calidad por razonable respecto, no se explica” (*Obras*, 1592, f. 15v). El editor se declara neutral y no ahonda en la identidad de la muchacha, en contraposición al procedimiento empleado para describir el entorno y las amistades del poeta, prolíficamente detallado en cuanto a nombres y anécdotas se refiere. En esa línea, Bartolomé José Gallardo relacionó a la enigmática Doña María con María Manrique, esposa de Pedro de Granada Venegas, y justificó su elección en la elegía que Silvestre le dedica. En contraposición a esta teoría, Rodríguez Marín (1903) desechó la atribución realizada por Gallardo alegando como prueba el epitafio que Luis Barahona de Soto compuso tras la muerte del poeta, en el que hace referencia también al fallecimiento de Doña María, ocurrido pocas semanas antes. Según la interpretación de Rodríguez Marín, la voz *virgo* que figura en el poema parece indicar que la joven era todavía doncella cuando encontró la muerte (Marín Ocete, 1939, p. 38). De conformidad con esta nueva interpretación, Marín Ocete situó a la joven en el entorno de los Feria, donde Silvestre permaneció desde 1534 hasta 1541, es decir, desde que entró al servicio de los condes con 14 años hasta dos meses antes de cumplir los 21, cuando aprobó la oposición a organista en Granada. En ese sentido, durante los seis años que Gregorio Silvestre pasó entre Zafra y Montilla, podría haberse producido también el encuentro del poeta con Doña María y quizá

también tuvo lugar ese primer amor de juventud que más tarde dejaría huella en sus versos.

Con los datos de Doña María conocidos hasta el momento cualquier identificación no es más que una conjetura, todavía. No obstante, acotar el espacio en que se movió esta dama ayudaría a simplificar la búsqueda de archivo, y nuestra hipótesis más plausible es que Doña María y Silvestre se conocieron antes de la llegada de este a Granada, como Pedro de Cáceres afirma, durante su juventud. Por otro lado, aunque todavía no se ha hecho referencia a este aspecto, el vacío de información acerca de esta dama y, sobre todo, el silencio de Pedro de Cáceres en su *Discurso*, pueden indicar que la joven pertenecía a una familia muy respetable con poder e influencias. Más allá de una aproximada fecha de defunción y las iniciales María D. Z. Z. L., que encontramos en un poema dedicado a la joven recogido en el ms. II-531 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, no conocemos más datos relativos a su vida y eso dificulta la reconstrucción biográfica de la misteriosa muchacha. El editor callaba por cortesía cuando se justificó por no aportar más datos acerca de la doncella “cuya calidad por razonable respeto, no se explica”.

Otra de las líneas generales de este trabajo se ha centrado en la reunión y catalogación de las obras y trabajos anteriores a esta investigación que se han acercado a la figura de Gregorio Silvestre como músico o poeta. Este acopio bibliográfico viene a demostrar que una reunión de fuentes, aún siendo estas de materias, *a priori*, poco afines, puede ayudar a reconstruir la biografía de este personaje y perfilar el interés que ha despertado el ora músico, ora poeta, a lo largo de los siglos. Del tercer capítulo de esta tesis, dedicado a la recepción de la figura de Gregorio Silvestre, se desprende que el organista ha despertado interés tanto en el ámbito de la filología como en el de la musicología o la medicina a pesar de que ciertas catalogaciones canónicas han influido en la visión distorsionada y simple que se tiene de sus quehaceres líricos. El mismo poeta hacía su alegato *Contra la Fortuna* [II] con una declaración de intenciones a la que añadía, quizás consciente de que transitaba la recta final de su camino, una descripción de sus sentimientos y su opinión segura de que se encontraba “acobardado/ en un rincón olvidado/ no visto ni conocido/ y no tan mal entendido/ como mal galardonado” (vv. 256-260). Por lo tanto, el autor consideró que sus composiciones y estilo eran comprendidos y lamentó el vacío que dejaban en él, el olvido y la falta de reconocimiento a su labor, no sabemos si poética o musical, ya que el organista solicitó varios aumentos de salario durante el transcurso de su vida laboral a cargo del órgano de la nueva catedral.

La reunión de bibliografía recopilada para el estudio de la recepción de la obra y la figura de Gregorio Silvestre ha permitido esbozar un estado de la cuestión que detalla el punto en que se encontraban las investigaciones relativas a este personaje y ha señalado, a su vez, la necesidad vigente de una edición moderna de la lírica de este autor. Por otro lado, el estudio específico de la transmisión textual de la labor poética del organista, enfocado al análisis de las tres ediciones de las *Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, también ha revelado datos interesantes acerca del tránsito de la mayor parte de sus composiciones que hoy conocemos, gracias a esos tres volúmenes, impresos en 1582, 1592 y 1599, y que han permitido el acercamiento más amplio al universo poético del Silvano granadino.

El cuarto capítulo de este trabajo se ha dedicado al análisis de la transmisión impresa de la obra lírica del organista. En él se detallan la descripción y cotejo de las tres ediciones impresas de las *Obras* del poeta, consideradas como libro raro en inventarios como el de la *Curiosa librería* (1824) de Don J. Antonio Conde, aunque como se ha visto, ni el método en la composición de las ediciones, ni los criterios para organización del corpus, difieren de las prácticas editoriales de otros volúmenes poéticos impresos durante esos años.

La recensión de ejemplares ha dado como fruto un total de 29 testimonios: 7 volúmenes de la edición príncipe, de 1582; 13 de la impresión lisboeta, de 1592; y 9 de la edición preparada en el año 1599. El estudio de estos ejemplares ha permitido elaborar un catálogo que incluya su ubicación, su signatura y reconstruir la historia que los ha llevado a tan diversos destinos. Por otro lado y también dentro de este capítulo dedicado a la transmisión de la obra del poeta, se ofrece la transcripción del contenido de cada una de las tres ediciones, como apéndice a este trabajo. La tabla que recoge el Apéndice II muestra y contrasta el contenido de cada uno de los libros de las *Obras* de Gregorio Silvestre y permite observar qué composiciones fueron tenidas en cuenta para cada una de las ediciones y cuáles se desecharon, fundamentalmente en los preliminares, según los criterios y benefactores de cada edición.

La intrahistoria de los ejemplares hallados indica que, en su mayoría, las *Obras* no llegaron a cruzar las fronteras españolas a pesar de que, con el paso de los siglos algunos sí viajaron para acompañar, por ejemplo a Mr. A. Huntington a la Hispanic Society de Nueva York o hasta a los fondos brasileños de la Biblioteca de Río de Janeiro. En cualquier caso, tanto los exlibris como las marcas encontradas en los volúmenes han permitido reconstruir un perfil del lector de esas ediciones que viene a dibujar a un

público que evoluciona con el transcurso del tiempo. Así, durante los siglos XVI y XVII encontramos a lectores que gozan de una distinguida posición social. Entre ellos figura el médico Francisco Díaz de Alcalá (cirujano de cámara de Felipe II), el humanista Alonso de Barros o la dramaturga sevillana y poetisa Feliciano Enríquez de Guzmán. Por otro lado, fueron poseedores de las *Obras* durante el siglo XVIII personajes con un perfil eclesiástico como el del Cardenal Luis Belluga, autores como Nicolás Fernández de Moratín y eruditos ilustrados como Gregorio Mayans i Siscar que recurrió a los versos del poeta para usarlos de ejemplo en su *Rethorica* (1786).

La Ilustración trajo consigo un cambio de paradigma que afectó también al modo de leer y estudiar a Silvestre. José Conde, Bartolomé J. Gallardo, Pascual Gayangos o Pedro Salvá denotan ya un perfil lector más especializado e interesado en obras singulares que permitan ampliar los márgenes canónicos de los paradigmas literarios. Igual que hicieron ellos, pronto comenzaron a hacerse con las *Obras* de Silvestre, eruditos y filólogos interesados en ampliar los márgenes teóricos de la poética del Siglo de Oro como Johann G. Gruber, José do Canto, Agustín Durán, Böhl de Faber, Menéndez Pelayo o, el político, Cánovas del Castillo. La mayoría de ellos se acercaron a la obra de Silvestre en busca de inéditos o con intención de estudiar una parte específica de sus composiciones. Otros, como Lázaro Galdiano, el Marqués de Jerez de los Caballeros o Mr. Archer Huntington llegaron a los ejemplares de las *Obras* de Silvestre por herencia (Lázaro Galdiano lo heredó de su tío Cánovas del Castillo) o por puro afán coleccionista más que por inclinaciones filológicas.

En contraposición a los anteriores, nuevos autores debieron hacerse con algún ejemplar de las *Obras* como método de acercamiento y estudio de la lírica del poeta. Varios estudios críticos sobre Silvestre aparecen ya bien entrado el siglo XX y para su elaboración muchos de sus autores lograron hacerse con una o varias ediciones de los volúmenes impresos de la poesía del Silvano granadino: Antonio Marín Ocete, para su estudio biográfico y crítico; Antonio Pérez Gómez, para su edición de las glosas de Silvestre a las *Coplas* de Manrique; Jean Peeters-Fontainas, para su catálogo de obras impresas en los Países Bajos; José M^a Cossío, para su investigación sobre las fábulas mitológicas en España; Rodríguez Moñino, para rescatar algunas composiciones inéditas; y Alberto Blecua, para llevar a cabo la primera aproximación y edición crítica de la lírica del autor. Todos ellos leyeron y tuvieron entre los libros de sus bibliotecas uno o varios ejemplares de las *Obras* y entre todos trazan, a su vez, un nuevo perfil que coincide con el del

lector contemporáneo, pues se acercaron a esos ejemplares con la ambición filológica de conocer, comprender, contextualizar y difundir la obra del poeta.

Desde otra perspectiva, el estudio y el cotejo de las tres ediciones de las *Obras* (1582, 1592 y 1599) desvela también, en cierta medida, quiénes fueron los artífices de cada una de las impresiones. La implicación de la escuela poética granadina en la edición príncipe de las obras del poeta fue directa y en ella aparecen citados algunos personajes coetáneos a Silvestre: Pedro de Cáceres; Farfán de la Veragua; un joven Pedro de Ardila, en calidad de librero; Juana de Cazorla, la beneficiaria en primer término de los privilegios de impresión y los réditos de la edición; Alonso Portocarrero, el mecenas del poeta y benefactor del volumen; Alonso Granada y Venegas, al anfitrión de las tertulias literarias granadinas; Mexía de la Cerda o Macías Bravo. Muy probablemente todos participaron en el proyecto: unos ocupándose de los aspectos legales y de impresión de la edición, otros trabajando en la configuración del corpus poético, otros pensando en la distribución de los ejemplares y otros, simplemente o por fortuna, aportando la copia de alguna composición guardada en su cartapacio. Por otro lado, mientras la edición de 1592, llevada a cabo en Lisboa, se presenta como una reimpresión del proyecto granadino adaptado a la normativa portuguesa, la edición de 1599 muestra algunas alteraciones que señalan la voluntad de corregir algunas erratas de aquella primigenia versión de las *Obras*. En esa línea, la participación de María, la hija del poeta, parece que cobra importancia si tenemos en cuenta las modificaciones halladas en el discurso de Pedro de Cáceres, que por otro lado aporta nuevas composiciones al nuevo proyecto, o la elegía de la joven a la muerte de su padre.

A colación de todas estas informaciones cabe recordar el hecho de que en la portada las *Obras* de 1599 figure, explícitamente, que estas se presentan “conforme a sus verdaderos originales”, indicando que la edición pretendía ir más allá de la simple reimpresión. Además, y en relación con la elección del *codex optimus*, cabe señalar que tradicionalmente ha sido la edición príncipe la que ha servido de testimonio referente y base de las ediciones; sin embargo, el cotejo de las versiones ofrecidas por los impresos granadinos (1582 y 1599) pone de manifiesto algunas correcciones en los textos que reafirman esta hipótesis. Si en algún otro caso pudiera suponerse que la última edición de las *Obras* mejoraba la lectura de la anterior, aquí queda demostrado, a lo menos, con el corpus seleccionado.

Adentrándonos en las variantes que surgen como consecuencia directa de la transmisión textual, observamos que las ediciones granadinas de las *Obras* ofrecen a grandes rasgos lecturas paralelas, hecho que indica que la

edición príncipe se tuvo en cuenta para la preparación de la edición de 1599, aunque no solamente como instrumento del que reimprimir directamente, sino también como borrador que corregir para una edición mejorada. En esa línea, encontramos correcciones en composiciones como la *Sátira segunda* (II), donde el cotejo demuestra que la edición de 1599 se acerca, en algunos pasajes, a la versión de los manuscritos más que a la lectura de la edición impresa de 1582 evidenciando la voluntad de corrección del editor o editora de esa última edición. Encontramos, además, otros ejemplos de esas correcciones en poemas como *Duelos os dé Dios, Cupido* (IX), en el que se añade un matiz interrogativo a ciertos pasajes del texto que figuraban como discurso meramente enunciativo en la versión de 1582; o así también en textos más extensos, como las fábulas mitológicas, en los que la edición última altera la lectura de varios pasajes. En la *Residencia de Amor*, por ejemplo, la última edición añade el verso 668 que, por error del copista o del editor, se omitió en la versión de 1582.

El interés y significación de la transmisión textual impresa de la obra de Gregorio Silvestre reside en el hecho de que la mayoría de los poemas que hoy conocemos de este autor nos ha llegado mediante los volúmenes impresos de las *Obras*. Sin embargo, no todas las composiciones que hoy se le atribuyen se conocen gracias a esas ediciones preparadas por el círculo más cercano al poeta. El mismo editor confesaba en el prólogo de la primera edición de las *Obras* de Silvestre que muchas se habían extraviado y otras tantas andaban copiadas y atribuidas a manos ajenas. Las variantes y testimonios de los 45 textos que este trabajo ofrece, ponen de manifiesto la importancia que ha tenido también la vía manuscrita para la recuperación de textos inéditos del autor pues, aunque algunos textos solamente tienen testimonios en las tres ediciones de las *Obras* de Silvestre, encontramos también otros poemas que han sido rescatados de antologías y florilegios y que nos ofrecen una única versión manuscrita e inédita del texto. Es este el caso de composiciones como el *Romance de la desastrada muerte de los enamorados Píramo y Tisbe*, interesante para su estudio en relación con la extensa fábula mitológica compuesta por Silvestre sobre el mismo mito. Junto a todos ellos, otras composiciones, al parecer las más demandadas por los lectores, figuran tanto en las ediciones impresas como en varios cartapacios manuscritos, evidenciando el hecho, ya señalado por Alberto Blecua (1973), de que los manuscritos ofrecían, en algunos casos, versiones redaccionales de los textos anteriores a las que finalmente se incluyeron en las *Obras*. En ese sentido, este cotejo de las variantes impresas y manuscritas de los poemas mitológicos viene a respaldar la hipótesis ofrecida por Blecua, señalando en

los estemas cómo los manuscritos ofrecen en muchos casos versiones más primitivas de los textos que los impresos. Es el caso, por ejemplo, de la composición III (Glosa a *Fortuna me ha de acabar*) en la que el manuscrito *MP₁* ofrece una versión anterior a la del impreso e incluso a la de otros manuscritos como *FN*; o en la composición VI (*Nunca pudiste Cupido*) en la que el texto que recoge el *Cancionero Sevillano* ofrece estrofas que finalmente fueron omitidas en una versión revisada del texto que sería la que recogerían las ediciones impresas de la obra del autor.

La reunión de poemas mitológicos de Silvestre y su estudio específico como corpus temático independiente dentro de los cuatro libros que configuran la disposición elegida por Pedro de Cáceres, demuestra que la poesía de asunto mitológico se expande más allá del libro segundo, donde el editor situó las fábulas mitológicas en ocotsílabo junto a la *Visita* y la *Residencia de Amor*. Como hemos visto, el mito salpica toda la obra de este poeta que si bien apostó y defendió el uso literario de los metros más tradicionales, también demostró una actitud plenamente renacentista en la recuperación y versificación de temas clásicos en sus poesías. En esa línea observamos que la poesía mitológica de Silvestre no son solamente sus tres extensas fábulas pues encontramos que también en las composiciones más cortas el poeta recupera las figuras de Venus, Cupido, Sálmacis, las parcas o Medusa. Precisamente por el hecho de que el mito es un tema recurrente en los versos del poeta, esta tesis ha planteado el estudio de la poesía mitológica desde dos puntos de vista diferentes: el de los poemas cortos que refieren o se dirigen a personajes mitológicos y el de las composiciones más extensas en las que el poeta encuentra el espacio necesario para narrar las historias de esas celebridades clásicas. En ambos casos, el autor alude a los mitos conociendo perfectamente las connotaciones que han ido adquiriendo a lo largo de toda la tradición aunque en Silvestre, la ironía se presenta como un arma a la que el poeta recurre para ofrece dobles lecturas y jugar a la ambigüedad e imprecisión. Como en los versos de tantos otros autores del Siglo de Oro, el mito es también un máscara desde la que objetar y criticar comportamientos de la sociedad de su época o hacer referencia a vivencias personales. En ese sentido, si en los círculos literarios sus miembros recurrían máscaras pastoriles acordes a su universo poético, también podían sentirse atraídos por famosas historias clásicas que narraban, con ciertos paralelismos, situaciones que esos mismos autores habían experimentado.

En los poemas más cortos Silvestre alude a diferentes personajes mitológicos para reforzar ideas o imágenes del poema. El poeta usará a Sálmacis y Troco para ejemplificar su nivel de unión a la amada o hará

referencia a las parcas para reflexionar acerca de la fugacidad de la vida. A pesar de que Gregorio Silvestre demuestra conocer sobradamente la genealogía dioses y ninfas clásicos y sus avatares vitales, el poeta demuestra cierta predilección por Venus y Cupido, a quienes hace referencia en múltiples ocasiones a lo largo de su obra, que se entiende que incluya, mayoritariamente, poemas de amor. Sin embargo, en otras ocasiones, Silvestre se acercó a la materia clásica con la voluntad de desarrollar el episodio mitológico de manera completa. Partiendo de las versiones ofrecidas por Ovidio, Silvestre compuso sus tres fábulas mitológicas: Píramo y Tisbe; Apolo y Dafne y Narciso y Eco. Es probable que, en un primer acercamiento a estos mitos, el músico compusiera su soneto sobre la transformación de Dafne en laurel o el romance acerca de la muerte de los jóvenes amantes Píramo y Tisbe y que advirtiera también la necesidad de recurrir a composiciones más extensas que le ofrecieran el espacio que requería la narración de una historia con introducción, nudo y desenlace.

A nivel formal, las tres fábulas comparten la misma estructura. La fábula de Apolo y Dafne así como también la de Píramo y Tisbe están compuestas en verso octosílabo y guardan relación, a su vez, con otras composiciones menos extensas como el soneto *Febo con alaridos rompe el cielo* y el romance de la muerte de Píramo y Tisbe, a los que antes hemos aludido. El poeta recurre a la amplificación y se detiene en los pasajes que más le interesan de cada una de las historias. En contraposición, solo la fábula de Narciso está escrita en endecasílabo y parece no tener un simulacro poético previo. En cualquier caso, en las tres fábulas de Silvestre el argumento del mito contiene un amor que, más allá de no ser correspondido, no logra materializarse. Así pues, en Píramo y Tisbe los amantes fracasan intentando burlar la prohibición de sus padres; en Apolo y Dafne la ninfa rechaza a Apolo a pesar de sus riquezas; y en Narciso y Eco la joven enamorada logra vengar la indiferencia y el desprecio del engreído muchacho. Entonces, ¿por qué elegiría Gregorio Silvestre tres historias de desamor y por qué en todas ellas aparecen referencias a Doña María?

Probablemente, Silvestre encontró inspiración, como hemos visto, en la *Fábula de Píramo y Tisbe* que Cristobal de Castillejo tradujo a Ana von Schamburg, en 1528 que pudo, a su vez, inspirar al músico para su *Visita de Amor*, compuesta en fechas cercanas a la fábula. No obstante, nuestra hipótesis es que la elección del tema pudo tener también matices sentimentales, porque se adecuaba a la situación particular a la que quería referirse. En consecuencia, el autor elige el verso octosílabo para la narración

y los detalles de ese amor fracasado como encontramos también en la fábula de Apolo y Dafne.

La ironía de las dos fábulas en metro tradicional denota una actitud burlesca por parte del poeta. Ya advertida por Antonio Prieto, esa actitud jocosa de Silvestre le recordaba al “tono de irónica censura no distanciado del tono de Castillejo” (1984, p. 108). Mientras en Píramo y Tisbe podría tratarse de una crítica a la habitual costumbre de acordar los matrimonios, desde el punto de vista de los amantes separados, en Apolo y Dafne no es posible identificar a Silvestre con Apolo, ni con sus riquezas, ni con su actitud en relación con la ninfa Dafne; probablemente, porque el punto de vista desde el que se aborda la cuestión del matrimonio impuesto tiene que ver esta vez con la visión de una joven que se ve obligada a contraer matrimonio con una persona de buen rango social. En ese sentido, podría haberse producido alguna situación similar entre el poeta y Doña María, que Silvestre procuró reflejar en sus versos y matizar con ironía.

Otro aspecto diferente a la elección del tema es el de la elección del verso. El poeta eligió para estas dos fábulas el verso de ocho sílabas defendiendo el valor de los metros tradicionales para la versificación de temas elevados y claramente renacentistas. En esa línea, siguiendo los pasos de Castillejo, que afirmaba no encontrar versiones de calidad en lengua castellana, se animó a versar los mitos de Apolo y Píramo en metro corto aunque eso no impidió que el poeta también realizara el mismo ejercicio en endecasílabos, en su fábula de Narciso y Eco.

La superación de las lecturas medievales alegóricas comenzó a evidenciarse en el tratamiento de lo mitológico como pretexto para la recreación artística y en el distanciamiento por parte de los autores de las posturas moralistas y ejemplarizantes. La paulatina transición hacia el Renacimiento, el influjo que comenzaron a ejercer nuevas academias, como la de Ficino, o la metamorfosis lingüística que sufrió la lengua latina resaltan la complejidad de un período interesante desde el punto de vista de la recepción de los autores antiguos, así como desde la perspectiva en cuanto al tratamiento de esas populares narraciones que comenzaban a ofrecerse sin más pretensiones que el deleite. Los escuetos diálogos de las fábulas ovidianas, por otro lado, pronto sirvieron para la elaboración de piezas dramáticas como las de Poliziano, que se representaron en el círculo de los Médici. Mientras los romances comenzaban a verse como entretenimiento popular y desgastado, el mito buscaba su voz poética en el teatro mitológico o la octava rima. Las *Stanze per la giostra del magnífico Giuliano di Piero de Médici* (1475) o el *Tractato de Orfeo* (1480) de Poliziano, la *Teseida* (1475)

de Bocaccio o la *Fábula de Psique y Cupido* (1491) de Niccolò da Corregio denotan ya el éxito de la fábula mitológica pero también su carácter híbrido como género que, por las características de sus historias, necesita construirse como poesía narrativa. En ese sentido, la agilidad que el diálogo ofrece al desarrollo de la historia pudo propiciar la composición de estas piezas cortesanas a las que cabría añadir las *Noze de Psique e Cupidine* (1499) de Galeotto dal Carreto, también representada en el ambiente ferrarense. El estilo directo de los diálogos teatrales rompía la monotonía del discurso en tercera persona y daba ritmo a esas re-interpretaciones de los mitos, amplificadas y trasladadas al entorno de los poetas.

Observamos pues, como el relato mitológico cobra significación y termina por emanciparse de los compendios mitográficos y se convierte en el asunto único de *lais*, piezas dramáticas o cantares populares en octavas y romances. Las relaciones políticas entre España e Italia propiciaron el contacto entre los autores de ambos países que en su mayoría ejercían de embajadores, diplomáticos o militares e interactuaban en los círculos literarios de esas ciudades extranjeras. Garcilaso que entró como miembro de la guardia regia en la Corte castellana de Carlos I, en el séquito de la infanta Leonor.

Durante esos primeros años, el poeta pudo relacionarse con el portugués Francisco Sá de Miranda y tras su paso por Roma, Florencia y Francia se asentó en Nápoles hacia 1532. Allí entró en contacto con Bernardo Tasso, Luigi Tansillo o Juan de Valdés. No conocemos fábulas mitológicas de Garcilaso aunque sus obras, publicadas juntos a las de su compañero y amigo Juan Boscán en 1543, incluyen múltiples églogas y sonetos que versan temas relacionados con el mundo clásico. Por otro lado, la mil veces recreada imagen de Boscán y Navaggiero paseando por los jardines de la Alhambra y la conversación que mantuvieron ambos autores, tomadas de la epístola que Boscán remitió a la Duquesa de Soma, dan muestra también de esas relaciones tan diplomáticas como literarias. La carta a la ilustre señora, no obstante, tiene algunos pasajes propios de un manifiesto literario. Juan Boscán describe sus composiciones al modo italiano y subraya el carácter de estas composiciones que, a su juicio, “es más grave y de más artificio y (si yo no me engaño) mucho mejor que la de las otras”. Juan Boscán relata cómo, en ese ir y venir de influencias y fuentes de inspiración, Navaggiero le anima a traducir *Il Cortesano* de Castiglione —que finalmente se publicó en 1534— e introduciría al catalán en el mundo del endecasílabo. En la epístola, Boscán también manifiesta sus inquietudes pues no entiende la oleada que reprende esa nueva práctica literaria de la que reconoce “he querido ser el primero que

ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano”. Las palabras de Boscán a su destinataria, doña Beatriz Fernández de Figueroa debieron ser redactadas con posterioridad a 1539, fecha en la que la joven contrae matrimonio con don Fernando Folch de Cardona, Duque de Soma.

Si en Italia el poema mitológico pretendía distanciarse del poema caballeresco, en la literatura castellana procuraba dar un aire culto a la poesía y, en consecuencia, algunos autores como Boscán consideraban que debía expresarse en otro metro, para lo cual el endecasílabo venía a ser una opción válida. Sin embargo, el desmerecimiento hacia la lírica tradicional castellana pronto generó controversia en determinados círculos poéticos que eran conscientes de esa revalorización pero, sin embargo, apostaban por llevarla a cabo desde el poco valorado metro octosílabo. Ante tal situación, la crítica pronto dividió a los poetas de la primera mitad del siglo entre italianizantes y castellanistas, a pesar de que la evolución poética de cada uno de ellos transitó más allá del número de sílabas de sus versos y comenzó pronto a evidenciarse en la interpretación del mito que relataban, en la representación del sentimiento del amor o en el tono mismo de la composición. En ese contexto comenzarán a desarrollar sus obras los autores de una nueva generación. Gregorio Silvestre compone su *Visita* y su *Residencia de Amor* que, como veremos al analizarlas, responden en cierta manera a la *Repreensión* y los *Encarecimientos* de Cristóbal de Castillejo. Por otro lado, Silvestre se acerca a la materia ovidiana para la redacción de sus tres historias mitológicas a pesar de que sus fábulas aparecen separadas en el corpus poético que preparó Pedro de Cáceres por razones, exclusivamente, métricas. Asimismo, el libro II de las *Obras* de Silvestre presentaba lo que podríamos llamar “poemas narrativos” en verso castellano y recogía la *Fábula de Píramo y Tisbe* y la *Fábula de Apolo y Dafne* junto a la *Visita* y la *Residencia de Amor*. La *Fábula de Narciso* quedó incluida en el cuarto volumen de las *Obras* que era el que reunía las composiciones de Silvestre versadas en endecasílabo. A pesar de que esta división favoreció que la crítica estableciera diferencias entre los usuarios de uno u otro metro, en el caso de las fábulas mitológicas de Gregorio Silvestre no se aprecian diferencias significativas en el tratamiento de lo mitológico por parte del poeta. De hecho, aunque el uso del endecasílabo parecía indicar que Silvestre habría emprendido la redacción de la *Fábula de Narciso* en fechas posteriores a las otras dos fábulas, las versiones manuscritas del texto indican que el poeta realizó, en una primera redacción, un acercamiento al género en el que procuraba trasladar la versión ovidiana amplificando algunos pasajes, en consonancia con la práctica de autores como Boscán o Hurtado de Mendoza.

El recurso de la amplificación es la característica formal común de las tres fábulas mitológicas de Gregorio Silvestre. El autor se aleja del relato de Ovidio, en algunos momentos de su narración, para detenerse en determinadas escenas. Suelen ser, en su mayoría, pasajes en que los personajes expresan sus hiperbólicos sentimientos o lamentan sus desventuras amorosas. Por este motivo, esas amplificaciones contienen un buen número de tópicos literarios relacionadas con la poesía amorosa (la dama cruel, el rol de la visión en el proceso de enamoramiento, el lamento órfico del amante despechado, la descripción de la belleza de la amada...), siguiendo los cánones establecidos por Petrarca, Dante o Garcilaso, y manteniendo las estructuras propias del amor cortés.

Un tiempo después, el poeta volvía sobre el texto teniendo a la vista la *Favola de Narciso* de Luigi Alamanni, que podría haber leído en Granada, quizá en la tertulia literaria de los Granada Venegas y quizá también de la mano de Hurtado de Mendoza, o un joven Pedro de Padilla. En cualquier caso, las versiones manuscritas de las fábulas de Gregorio Silvestre indican que el procedimiento seguido por el autor para la composición de los tres textos es similar y coincide a pesar de las distinciones métricas.

La escasez de testimonios titulados fábula mitológica que observamos en los cancioneros portugueses del XVI, aun estando toda su poesía salpicada de tintes mitológicos, parece ser la causa que da explicación a los pocos estudios que desarrollan la línea de investigación que Cossío señalaba, hace ya más de medio siglo. Así pues, a propósito de esa generación de poetas portugueses, del debate en cuanto al género de la fábula mitológica y con la voluntad de aportar materia al estudio de las relaciones luso-hispanas del siglo XVI, proponemos un acercamiento a *La Fábula de Mondego* de Sá e Miranda y a la *Historia de Santa Comba de los Valles* de António Ferreira que sirva como pretexto para un análisis de dos composiciones poéticas, claramente narrativas y de temática mitológica que comparten un mismo esquema, a pesar de estar escritas en lenguas diferentes.

El sentido alegórico de ambas composiciones, pero sobre todo en la de Santa Comba, aleja estas dos historias de la tradición mitológica de Castilla a la que eran aficionados Hurtado de Mendoza, Silvestre, Montemayor o Castillejo. Más allá de la métrica, el asunto era puramente amoroso y los poetas, que a sí mismos se apelaban con pseudónimos pastoriles, identificaban su mal de amor con el de los dioses de la antigüedad clásica y adaptaban las historias mitológicas al asunto personal que les interesaba tratar. El uso del mito, los personajes, la forma estrófica elegida o la presencia de diálogo podrían ser elementos que permitieran identificar los textos y

relacionarlos bien con la égloga, bien con el género de la fábula. Sin embargo, la ambivalencia en la aparición de personajes, que hemos visto pueden ser dioses o pastores; la elección de la forma estrófica, polimétrica o no; o la mayor o menor presencia del poeta como narrador en favor del diálogo, dan razones suficientes para considerar la fábula mitológica como un género híbrido que bebe de las distintas tradiciones poéticas, actuando a modo de sustrato a las nuevas modas italianas.

En relación con el segundo núcleo de poemas narrativos encontramos dos composiciones que recuperan la tradición literaria de los hospitales y cárceles de amor, configurando un decálogo crítico que recoge las valoraciones de Silvestre respecto a varios autores, tanto antiguos, como contemporáneos al organista. La *Visita* y la *Residencia de Amor*, se construyen como dos audiencias llevadas a cabo en la ciudad de Granada. Muy probablemente inspirada en la *Querrela contra el Amor* que Castillejo situó al final de su fábula de Píramo y Tisbe, en la primera Silvestre hace desfilar a varios poetas de cancionero escondidos bajo pseudónimos junto a algunas damas que también acuden a quejarse al tribunal, presidido por Venus y Cupido. La cuestión, claro está, va más allá de la pena amorosa y las sentencias del tribunal dan fe de la opinión que le merecen al poeta los distintos personajes. Por otro lado, en la *Residencia*, el tribunal ha cambiado y ahora es presidido por el poeta y su amada Doña María. Además, los anónimos modelos que desfilaban en la *Visita* ahora recuperan su identidad y recitan sus propios versos, seleccionados cuidadosamente por Silvestre. En ese sentido, la *Residencia* se convierte en un homenaje a la poesía de cancionero y de carácter tradicional en el que el poeta descuida incluir a Garcilaso.

Silvestre, por lo tanto, selecciona los mitos en función del grado de afinidad que estos mantengan con el asunto poético que se dispone a versar. La alusión a personajes como Sálmacis, Medusa o Cupido se produce en un contexto en que tanto autor como receptor manejan la significación de los elementos de la tradición mitológica. Es decir, que cuando el poeta habla del hilo de Átropos o de las parcas, el receptor entiende el simbolismo tanto del hilo, como de las tijeras. De la misma manera, cuando en un poema se hace referencia al escudo de Medusa, el poeta da por conocida la tradición y no se detiene en la narración de la joven. Por este motivo, en los textos en que Silvestre hace alusión a distintos personajes de la genealogía mitológica, en realidad pretende hacer referencia a lo que estos simbolizan, bien sea el paso del tiempo, o la variabilidad de la fortuna.

Sin embargo, como se ha señalado, la mayor parte de la poesía mitológica de Silvestre tiene que ver con el sentimiento amoroso. En esa línea, el poeta dedica muchos versos a los personajes de Venus y Cupido, a quienes provee de todos sus atributos característicos, tanto de los transmitidos por los autores clásicos, como de los matices alegóricos medievalizantes, que también conoce. No obstante, para que los episodios mitológicos adquirieran la consideración de poemas narrativos, bien sea en la categoría de fábulas mitológicas, bien en el núcleo de los infiernos de amor, el tema a tratar debe exigir el detenimiento del autor para su desarrollo.

El hilo conductor de las tres fábulas mitológicas del poeta son los amores frustrados de los protagonistas, y al poeta le interesa exponerlos porque probablemente reafirman su situación personal. Por otro lado, el núcleo formado por la *Visita* y la *Residencia de Amor*, que da comienzo con un desfile de amantes anónimos que termina siendo una antología de lamentaciones, que va desde — a Luis Barahona de Soto, configura una muestra de la percepción de Gregorio Silvestre acerca de las prácticas poéticas castellanas, tanto de las heredadas por tradición, como de las modernas e italianizantes.

El mito en Silvestre, así como también en otros poetas del XVI, sirve para equiparar realidades renacentistas coetáneas a los autores, con grandes historias de la Antigüedad clásica con las que guardan cierto paralelismo. Así, cuando el poeta quiere espantar a unos perros que molestan, recurre a la figura de la cabeza de Medusa (poema ____); y si lo que le interesa es reflexionar acerca del amor y sus efectos, describirá a Cupido y lo describirá conforme a su perfil de niño caprichoso, ciego y vengativo. En ese sentido, a tenor de los elementos comunes que comparten las historias de sus tres fábulas mitológicas, podemos afirmar que el poeta elige los mitos de Píramo y Tisbe, de Apolo y Dafne, y de Eco y Narciso, porque todos representan un amor frustrado y, a su vez, son relatos sobradamente conocidos por el entorno directo del poeta.

El hecho de que Silvestre dedique su poesía a Doña María, indica que el autor sigue la estela petrarquista en cuanto a la práctica de dedicar la obra lírica a una sola mujer, que puede conocer a través de sus versos, tanto el sufrimiento del poeta, como también su voluntad de servicio como amante infatigable. Sin embargo, el poeta parece superar el esquema petrarquista en ciertos pasajes de sus textos, defendiendo el amor humano y cuestionando ciertas prácticas condenadas al fracaso, tales como la separación de dos amantes como Píramo y Tisbe; o la desgracia de Dafne por no ceder a las peticiones de Apolo.

En la versificación de sus fábulas, Silvestre defiende un amor que va más allá de lo puramente neoplatónico, es decir, el poeta toma diferentes elementos de la tradición literaria neoplatónica (la idealización de la mujer, el deseo de un amor verdadero y superior, la imposibilidad de contacto carnal, el enamoramiento a través de la observación de la belleza...), a pesar de que se intuye en sus versos la intención de describir un amor más realista, que comparte las preocupaciones morales de la sociedad del XVI.

Por otro lado, La elección de los metros elegidos por Silvestre debe ser tenida en cuenta en consonancia con los juicios valorativos que el autor deja entrever, especialmente, en la *Residencia*. En esa línea, nuestro autor prefirió el verso tradicional de ocho sílabas para la composición de buena parte de su obra. La crítica ha querido diferenciar una primera fase de juventud y de prácticas tradicionales, anterior a otra más italianista, en la que Silvestre habría compuesto todos sus sonetos y poemas en endecasílabo, aunque esa hipótesis resulta demasiado rígida, más aún tras observar que el autor se acercó al mismo tópico mítico para versarlo según las convenciones, tanto tradicionales, como italianas.

Nuestra hipótesis es que esta preponderancia de los metros y recursos estilísticos en Gregorio Silvestre debe situarse en línea con las sátiras en defensa de los metros tradicionales llevada cabo por Cristobal de Castillejo. En ese sentido, la versificación de temas clásicos, con recursos y medidas de cancionero, ayudaba a revalorizar el metro castellano, tan apto para los temas eruditos como el endecasílabo.

El tono irónico que Silvestre muestra en muchas de sus composiciones es clave para comprender las intenciones de este autor que juega constantemente con los conceptos y los dobles sentidos, con clara intención de buscar la complicidad del receptor. Del mismo modo, el autor demuestra en su poética que domina temas como los mitológicos, de raigambre puramente renacentista, exponiendo al mismo tiempo una concepción neoplatónica en torno al ideal del amor. En esa línea podemos considerar al organista un hombre de su tiempo que versa en su obra asuntos tanto amorosos, como literarios, a los que acostumbra a revestir de variadas formas métricas sin la limitación de encerrarse dentro de la lírica tradicional del octosílabo.

Los recursos literarios empleados en sus versos configuran una muestra lírica repleta de aires de cancionero, en los que puede detectarse cierta tendencia, por parte del poeta, a la recuperación y mantenimiento de la tradición literaria castellana. A su vez, Silvestre se postula como un autor que, en su defensa de los metros propios de la vertiente lírica más popular, se

propone insertar en ella temas mitológicos de raigambre puramente renacentista. En consonancia con el contexto humanista que rodeó al poeta, el mito le valdrá como asunto desde el que tratar las preocupaciones más mundanas del hombre, que el poeta ofrece en una versificación singular, en la que no faltan las referencias a los modelos italianos de los que también se nutre su poesía.

En el marco general de la poesía de la primera mitad del siglo XVI, podemos afirmar que Silvestre se aproxima a los modelos literarios de Petrarca y Garcilaso, si bien en esa traslación del canon amoroso neoplatónico, encontramos en el poeta ciertas vacilaciones respecto al éxito de la aplicación del amor cortesano como método para el alcance del verdadero amor. En esa línea, Silvestre es crítico y observa que la lucha de contrarios tampoco tiene solución en el plano literario. Imita pero no acaba de convencerse de que esas teorías puedan aplicarse en el marco de la realidad y, en última instancia, el poeta juega con su particular humor a distanciarse de algunas teorías poéticas amorosas, a pesar de que el poeta bebe directamente de ellas y son la base para la construcción de su obra literaria.

* CONCLUSIONS

The news about the life and circumstances of Gregorio Silvestre have gradually reached enough scale to help reconstruct his biography, his poetic work and perhaps also his musical side. In this sense, the gathering of sources consulted about Silvestre's vital hazards has served to contrast and contribute to this work with data related to the field of music and medicine to carry out a biography reconstructed from literary approaches. Along these lines, the profile of Gregorio Silvestre that we offer in this thesis contemplates the family nucleus formed by the organist in Granada, and recovers some information about the poet's brothers, Manuel Rodríguez and the Bachelor Antojos. Most likely, both were older than Silvestre, both were installed in viceroyalties of New Spain, around 1560, and both are related in different documents to the famous organist. On the other hand, in relation to the offspring of the poet, according to the data stored in the Granada archives and in line with the author's biographical journey that Marín Ocete once drew, it has not yet been possible to find out what was the fate of the musician's family after his death, beyond 1582, when we know that the *Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre* are printed, as a fundraising project for the widow and the children of the famous organist.

There is still a long way to go in terms of archival work. One of the scope of the thesis is to present together the data traditionally known through

Cáceres and the archive data of Marín Ocete, together with the scattered news as a musician, in view of the profitability of biographical reading that many of his texts seek. Without constituting the basis of this approach, however, the analysis of the texts invites you to do so on numerous occasions.

All those searches that go into the funds of the institutions of Granada, Córdoba or Aguilar de la Frontera will remain useful, and will provide data to the studies on Gregorio Silvestre, since some issues related to the poet must still be specified as, for example, where did the marriage between Gregorio Silvestre and Juana de Cazorla take place, where and when their daughter María was born or how was her closure in the Convento de la Coronada de Aguilar, founded by the Feria family, whom Silvestre had served years ago, while he was still a teenager. Following this skein of unknowns, a detailed review of the documents regarding the mysterious figure of Doña María is also pending.

According to the hackneyed words of Pedro de Cáceres in his *Discourse*, Silvestre “wrote many loving compositions having as his subject, almost from his childhood, a lady named Doña María, whose quality for reasonable respect is not explained” (*Obras*, 1592, f. 15v). The publisher declares himself neutral and does not delve into the girl’s identity, as opposed to the procedure used to describe the poet’s surroundings and friends, prolifically detailed in terms of names and anecdotes. Bartolomé José Gallardo related the enigmatic Doña María with María Manrique, wife of Pedro de Granada Venegas, and justified her choice in the elegy that Silvestre dedicates to her. In opposition to this theory, Rodríguez Marín (1903) rejected Gallardo’s attribution, citing as evidence the epitaph that Luis Barahona de Soto composed after the poet’s death, in which he also refers to the death of Doña María, which occurred a few weeks before. According to Rodríguez Marín’s interpretation, the virgo voice that appears in the poem seems to indicate that the young woman was still a maiden when she met death (Marín Ocete, 1939, p. 38). In accordance with this new interpretation, Marín Ocete placed the young woman in the surroundings of the Fair, where Silvestre remained from 1534 to 1541, that is, from when she entered the service of the counts at the age of 14 to two months before turning 21, when he approved the opposition to organist in Granada. In this sense, during the six years that Gregorio Silvestre spent between Zafra and Montilla, the poet’s encounter

with Doña María could also have occurred, and perhaps that first love of youth also took place that would later leave its mark on his verses.

According to the data of Doña María known so far, any identification is nothing more than a conjecture, yet. However, limiting the space in which this lady moved would help simplify the search for an archive, and our most plausible hypothesis is that Doña María and Silvestre met before his arrival in Granada, as Pedro de Cáceres states, during his youth. On the other hand, although this aspect has not yet been referred to, the lack of information about this lady and, above all, the silence of Pedro de Cáceres in his *Discurso*, may indicate that the young woman belonged to a very respectable family with power and influences. Beyond an approximate date of death, and the initials María D. Z. Z. L., which we find in a poem dedicated to the young woman collected in ms. II-531 of the Royal Palace of Madrid Library, we don't know any new information related to her life, and that hinders the biographical reconstruction of the mysterious girl. The publisher was silent out of courtesy when he justified himself by not providing more information about the maiden "whose quality, for reasonable respect, is not explained".

Another point of this investigation has focused on the gathering and cataloging of the earlier works that precede this investigation, and most of them have approached the figure of Gregorio Silvestre as a musician, or poet. This bibliographic collection shows that a meeting of sources, even if these are subjects, *a priori*, not very related, can help to reconstruct the biography of this character and outline the interest that the musician, poet, has aroused throughout of the centuries. With regards to the reception about the figure of Gregorio Silvestre, from the third chapter's study, it illustrates that the organist has aroused interest both in the field of philology, and also in that of musicology or medicine, despite the fact that certain canonical catalogs have influenced in the distorted and simple vision that we have received about his lyrical tasks. The poet by himself wrote his argument *Contra la Fortuna* [II] with a declaration of purposes, that included a description of his feelings and his sure opinion that he was "acobardado/ en un rincón olvidado/ no visto ni conocido/ y no tan mal entendido/ como mal galardonado" (vv. 256-260), when, perhaps the author was becoming aware that he was traveling the final stretch of his path. Therefore, the author considered that his compositions and style were understood and regretted the emptiness left in him, the oblivion and the lack of recognition of his work, we do not know whether poetic or

musical, since the organist requested several salary increases during his working life as the organist of the new cathedral.

The bibliography meeting compiled for the study of the reception of the lyric and the figure of Gregorio Silvestre has allowed us to outline a state of the question that details the point where the investigations related to this character were, and has indicated too the current need for a modern edition of this author's lyrics. On the other hand, the specific study of the textual transmission of the organist's poetic work, focused on the analysis of the three editions of the *Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, has also revealed interesting information about the transit of most of his compositions that we can read today, thanks to those three volumes, printed in 1582, 1592 and 1599, because they have allowed the widest approach to the poetic universe of the Silvano from Granada.

The fourth chapter of this work has been involved into the analysis of the printed transmission of the organist's lyrical work. It includes the description and collation of the three printed editions of the poet's *Obras*, detailed and considered as a rare book by inventories such as that of the Don J. Antonio Conde's *Curiosa librería* (1824), although as has been stated, neither the method in the composition of the editions, nor the criteria in the organisation of the corpus, differ from the editorial practices of other poetic volumes printed during those years.

The review of copies has produced a total of 29 testimonies: 7 volumes of the first edition, of 1582; 13 of the Lisbon print, of 1592; and, finally, 9 of the edition prepared in the year 1599. The study of these copies has allowed to create a catalog that includes their location, their signature and to reconstruct the history that has taken them to so many different destinations. On the other hand and also within this chapter dedicated to the transmission of the poet's work, the transcription of the content of each of the three editions is offered as an appendix to this work. The table in Appendix II shows and contrasts the content of each book of the *Obras* of Gregorio Silvestre and displays which compositions were considered for each edition and which were discarded, mainly in the preliminary ones, according to the criteria and benefactors of each volume.

The intrahistory of these found copies indicates that, for the most part, the *Obras* did not cross Spanish borders despite some did travel over the centuries, to accompany, for example, Mr. A. Huntington to the Hispanic

Society of New York, or even to the Brazilian funds of the Library of Rio de Janeiro. In any case, both the exlibris and the brands found in the volumes have allowed us to reconstruct a profile of those edition's reader, that comes to draw an audience that evolves over time.

During the sixteenth and seventeenth centuries we find readers who enjoy a distinguished social position. Among them we find the doctor Francisco Díaz de Alcalá (chamber surgeon of Felipe II), the humanist Alonso de Barros, or the Sevillian playwright and poet Feliciano Enríquez de Guzmán. On the other hand, characters with an ecclesiastical profile such as that of Cardinal Luis Belluga, authors such as Nicolás Fernández de Moratín and illustrated scholars such as Gregorio Mayans i Siscar—who used the poet's verses to use them as examples, in his *Rethorica* (1786)—, were holders of the *Obras* during the 18th century.

The literary period called “Ilustración” brought about a paradigm shift that also affected into the way in which Silvestre was being read or studied. José Conde, Bartolomé J. Gallardo, Pascual Gayangos or Pedro Salvá already denote a more specialised reader profile interested in singular works that allow the canonical margins of literary paradigms to be expanded. Just as they did, they soon began to get hold of the *Obras* of Silvestre, scholars and philologists interested in expanding the theoretical margins of Golden Age poetics such as Johann G. Gruber, José do Canto, Agustín Durán, Böhl de Faber, Menéndez Pelayo or, the politician, Cánovas del Castillo. Most of them approached Silvestre's work in search of unpublished poems, or with the intention of studying a specific part of his compositions. Others, such as Lázaro Galdiano, the Marqués de Jerez de los Caballeros or Mr. Archer Huntington, came to copies of Silvestre's *Obras* by inheritance (Lázaro Galdiano inherited it from his uncle Cánovas del Castillo) or by pure collector zeal, rather than by philological inclinations. In contrast to the previous ones, new authors had to get hold of a copy of the *Obras* as a method of approach and study of the poet's lyrics. Several critical studies about Silvestre appear into the twentieth century, and many of its authors managed to obtain one or more editions of the printed volumes of Silvano's poetry: Antonio Marín Ocete, for his biographical and critical study; Antonio Pérez Gómez, for his edition of Silvestre's glosses to Manrique's Coplas; Jean Peeters-Fontainas, for his catalog of books printed in the Netherlands; José M^a de Cossío, for his research on mythological fables in Spain; Rodríguez Moñino, to rescue some

unpublished compositions; and Alberto Blecuá, to carry out the first critical approach and edition of the author's poems. All of them read them, and had one or more copies of the *Obras* among the books in their libraries. All together, they draw a new profile that coincides with that of the contemporary reader, since they were close to those copies with the philological ambition of knowing, understand, contextualise and spread the poet's work.

From another perspective, the study and collation of the three editions of the *Obras* (1582, 1592 and 1599) also reveals who were the architects of each printing. The implication of the Granada poetic school in the first edition of the poet's works was direct, and we find in it that some contemporary characters to Silvestre are cited: Pedro de Cáceres; Farfán de la Veragua; a young Pedro de Ardila, as a bookseller; Juana de Cazorla, the first beneficiary of the printing privileges and the revenues of the edition; Alonso Portocarrero, the poet's patron and benefactor of the volume; Alonso Granada and Venegas, the host of the Granada literary gatherings; Mexía de la Cerda or Macías Bravo. Most likely all were involved into the project: some taking care of the legal and printing aspects of the edition, others were working on the configuration of the poetic corpus, other people help by thinking of the distribution of copies and others, simply or fortunately, provided some compositions, stored in their folders. On the other hand, while the 1592 edition, carried out in Lisbon, is presented as a reprint of the Granada project adapted to Portuguese regulations, the 1599 edition shows some alterations that indicate the will to correct some misprints of that original version of the *Obras*. Along these lines, the participation of María, the poet's daughter, seems to be important if we bear in mind the modifications found in Pedro de Cáceres's *Discurso*, who contributes with new compositions to the new project, or the young woman's elegy at the death of his father.

As a collation of all this information, it is worth recalling the fact that the *Obras* of 1599 explicitly state on the cover that they are presented "according to their true originals" and it indicates that the edition was intended to go beyond simple reprinting. In addition, and in relation to the choice of the *codex optimus*, it should be noted that the first edition has traditionally been which has served as a benchmark and basis of the editions; however, the collation of the versions offered by the Granada volumes (1582 and 1599) reveals some corrections in the texts that reaffirm this hypothesis. If in any other case it could be assumed that the last edition of the *Obras*

improved the reading of the previous ones, here it is demonstrated, at least, with the selected corpus.

Going into the variants that arise as a direct consequence of the textual transmission, we observe that the Granada editions of the *Obras* broadly offer parallel readings, a fact that indicates that the first edition was kept in mind for the preparation of the 1599 edition, although it was not only as an instrument to be reprinted directly, but also as a draft to correct for improved editing. In this line, we find corrections in compositions such as the *Sátira segunda* (II), where the collation shows that the edition of 1599 is closer, in some passages, to the version of the manuscripts rather than to the reading of the printed edition of 1582, evidencing the editor's will of correction. We also find other examples of these modifications in poems such as *Duelos os dé Dios, Cupido* (IX), in which an interrogative nuance is added to certain passages of the text that appeared as merely enunciative speech in the 1582 version; or so also in more extensive texts, such as mythological fables, in which the last edition alters the reading of various passages. In the *Residencia de Amor*, for example, the last edition adds the verse 668 which, due to the copyist or publisher's error, was omitted in the 1582 version.

The interest and significance of the printed textual transmission of the work of Gregorio Silvestre lies in the fact that most of the poems that we know today by this author have reached us through the printed volumes of the *Obras*. However, not all the compositions attributed today to Silvestre are known thanks to those editions, prepared by the circle closest to the poet. The same publisher confessed in the prologue of the first edition of Silvestre's *Obras* that many had been lost, and many others were copied and attributed to other people's hands. Fortunately, the variants and testimonies of the 45 texts that this work offers, show the importance that the manuscript path has also had for the recovery of unpublished texts by the author because, although some texts only have testimonies in the three editions of the *Obras*, we also find other poems that have been rescued from anthologies and 'florilegios', and that offer us a unique manuscript and unpublished version of the text. This is the case of compositions such as the *Romance de la desastrada muerte de los enamorados Píramo y Tisbe*, interesting for his study in relation to the extensive mythological fable composed by Silvestre about the same myth.

Along with all of them, other compositions, apparently the ones most in demand by readers, appear both in printed editions and in several manuscript folders, evidencing the fact, already pointed out by Alberto Blecua (1973), that the manuscripts offered, in some cases, editorial versions of the texts prior to those that were finally included in the *Obras*. In this sense, this collation of the printed and manuscript variants of the mythological poems comes to support the hypothesis offered by Blecua, pointing out in the *stemmas* how the manuscripts offer in many cases more primitive versions of the texts than the printed ones. This is the case, for example, of composition III (Glosa a *Fortuna me ha de acabar*) in which manuscript MP₁ offers an earlier version than the printed one and even that of other manuscripts like FN; or in the composition VI (*Nunca pudiste Cupido*) where the text collected by the Seville Songbook offers stanzas that were eventually omitted in a revised version of the text that would be the one that would include the printed editions of the author's work.

The meeting of Silvestre's mythological poems, and his specific study as an independent thematic corpus, demonstrates that the poetry of mythological subject expands beyond the second book, where the publisher placed the mythological fables in octosyllabic verse, next to the *Visita* and the *Residencia de Amor*. As we have seen, the myth splashes all the work of this poet who, although he bet and defended the literary use of the most traditional meters, also demonstrated a fully Renaissance attitude in the recovery and versification of classic themes in his poetry. In this line we observe that Silvestre's mythological poetry is not only his three extensive fables because we find that also in the shorter compositions the poet recovers the figures of Venus, Cupid, Salmacis, the Fates or Medusa. Precisely because the myth is a recurring theme in the poet's verses, this thesis has raised the study of mythological poetry from two different points of view: that of short poems that refer to or address mythological characters and the one of the most extensive compositions in which the poet finds the necessary space to narrate the stories of those classic celebrities. In both cases, the author alludes to the myths, knowing perfectly the connotations that they have acquired throughout the entire tradition, although in Silvestre, irony is presented as a weapon that the poet uses to offer double readings and play at ambiguity and imprecision. As in the verses of so many other authors of the Golden Age, myth is also a mask from which to object and criticise behaviours of the society of its time,

or make reference to personal experiences. In this sense, if in literary circles its members resorted to pastoral masks according to their poetic universe, they could also feel attracted by famous classic stories inasmuch as, with certain parallels, they exposed situations that those same authors had experienced.

In the shorter poems Silvestre alludes to different mythological characters to reinforce ideas or images of the text. The poet will use Sálmacis and Troco to exemplify their level of union with the beloved, or will refer to the fates to reflect on the fleeting nature of life. Despite the fact that Gregorio Silvestre demonstrates ample knowledge of the genealogy of classical gods, nymphs and their vital avatars, the poet demonstrates a certain predilection for Venus and Cupid, whom he refers to on multiple occasions throughout his work, that includes, at most, love poems. However, on other occasions, Silvestre approached classical matter with the intention of fully developing the mythological episode. Starting from the versions offered by Ovid, Silvestre composed his three mythological fables: Píramo and Tisbe; Apollo and Daphne and Narcissus and Echo. It is probable that, in a first approach to these myths, the musician composed his sonnet about the transformation of Daphne into laurel, or the romance about the death of the young lovers Pyramus and Tisbe, and it is probable too that he also warned the need to resort to more extensive compositions that offered the space required by the narration of a story with an introduction, a knot and an ending.

On a formal level, the three fables share the same structure. The fable of Apolo and Dafne as well as that of Píramo and Tisbe are composed in octosyllable verse and are related, in turn, with other less extensive compositions such as the *Febo con alaridos rompe el cielo* and the romance to the death of Píramo and Tisbe, to which we have alluded before. The poet uses amplification and stops at the passages that interest him most in each of the stories. In contrast, only Narcissus' fable is written in hendecasyllable and seems to have no previous poetic simulation. In any case, in Silvestre's three fables the argument of the myth contains a love that, beyond being unrequited, fails to materialise. In Pyramus and Tisbe, lovers fail in trying to circumvent their parents prohibition; in Apollo and Daphne the nymph rejects Apollo despite his riches; and in Narcissus and Echo, the young lover manages to avenge the cocky boy's indifference and contempt. So why would

Gregorio Silvestre choose three stories of heartbreak and why do they all contain references to Doña María?

Probably, Silvestre found inspiration, as we have seen, in the fable of Píramo and Tisbe that Cristobal de Castillejo translated to Ana von Schamburg, in 1528, who could, in turn, inspire the musician for his *Visita de Amor*, composed on dates close to the fable. However, our hypothesis is that the choice of topic could also have sentimental nuances, because it was adapted to the particular situation to which he wanted to refer. Consequently, the author chooses the octosyllabic verse for the narration and the details of that failed love, as we also find in the fable of Apollo and Daphne.

The irony of the two fables in the traditional metro shows a burlesque attitude on the part of the poet. Already noticed by Antonio Prieto, Silvestre's humorous attitude reminded him of the "tone of ironic censorship not distanced from Castillejo's tone" (1984, p. 108). While in Píramo and Tisbe it could be a criticism of the usual custom of agreeing marriages, from the point of view of separated lovers, in Apolo and Dafne it is not possible to identify Silvestre with Apolo, neither with his wealth, nor with his attitude towards the nymph Daphne; probably, because the point of view from which the question of imposed marriage is approached has to do this time with the vision of a young woman who is forced to marry a person of high social rank. In that sense, a similar situation could have occurred between the poet and Doña María, which Silvestre tried to reflect in his verses and qualify with irony.

Another different aspect is related to the versification options. The poet chose for these two fables the eight-syllable verse defending the value of traditional meters for the versification of high and clearly Renaissance themes. Following in the footsteps of Castillejo, who claimed not to find quality versions in the Spanish language, he encouraged himself to cover the myths of Apollo and Pyramus in a short meter, although that did not prevent the poet from also carrying out the same exercise in hendecasyllables, in his fable of Narcissus and Echo.

The overcoming of the allegorical medieval readings began to become evident in the treatment of the mythological as a pretext for artistic recreation and in the distancing by the authors of the moralistic and exemplary positions. The gradual transition towards the Renaissance, the influence that new academies began to exert, such as Ficino's, or the linguistic metamorphosis that the Latin language underwent highlight the complexity of

an interesting period from the point of view of the reception of the ancient authors as well as from the perspective of the treatment of those popular stories that began to be offered with no more claims than delight. The brief dialogues of the Ovidian fables, on the other hand, soon served for the elaboration of dramatic pieces like those of Poliziano, which were represented in the circle of the Medici. While romances began to be seen as popular and worn entertainment, the myth looked for its poetic voice in the mythological theater or the eighth rhyme. The *Stanze per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de Médici* (1475) or the *Tractato de Orfeo* (1480) by Poliziano, the *Teseida* (1475) by Bocaccio or the *Fable of Psyche and Cupid* (1491) by Niccolò da Corregio already denote the success of the mythological fable, but also its hybrid character as a genre that, due to the characteristics of its stories, needs to be constructed as narrative poetry. The agility that dialogue offers to the development of history could lead to the composition of these courtly pieces to which we should add the *Noze de Psique e Cupidine* (1499) by Galeotto dal Carreto, also represented in the Ferrara environment. The direct style of theatrical dialogues broke the monotony of the third person discourse and gave rhythm to these re-interpretations of the myths, amplified and transferred to the environment of the poets.

We observe, therefore, how the mythological story gains significance and ends up emancipating itself from the mythological corpus and becomes the sole subject of *lais*, dramatic pieces or popular songs in octaves and romances. The political relations between Spain and Italy fostered contact between the authors of both countries, most of whom served as ambassadors, diplomats, or the military and interacted in the literary circles of those foreign cities. Garcilaso who entered as a member of the royal guard in the Castilian Court of Carlos I, in the retinue of the Infanta Leonor. During those first years, the poet was able to relate to the Portuguese Francisco Sá de Miranda and after passing through Rome, Florence and France, settled in Naples around 1532. There he came into contact with Bernardo Tasso, Luigi Tansillo or Juan de Valdés. We do not have notices of Garcilaso's mythological fables, although his works, published together with those of his companion and friend Juan Boscán, in 1543, include multiple eclogues and sonnets that deal with themes related to the classical world. On the other hand, the thousand times recreated image of Boscán and Navaggiero walking through the

gardens of the Alhambra, and the conversation that both authors had, taken from the epistle that Boscán sent to the Duchess of Soma, also show such diplomatic relations as literary. The letter to the illustrious lady, however, has some passages typical of a literary manifesto. Juan Boscán describes his compositions in the Italian way and underlines the character of these compositions which, in his opinion, “are more serious and more artful and (if I am not mistaken) much better than the others”. Juan Boscán relates how, in that coming and going of influences and sources of inspiration, Navagiero encourages him to translate *Il Cortesano* de Castiglione—which was finally published in 1534—and introduce Catalan to the world of the hendecasyllable. In the epistle, Boscán also expresses his concerns because he does not understand the wave that this new literary practice rebukes, of which he acknowledges “I wanted to be the first to join the Spanish language with the Italian way of writing”. Boscán’s words to his recipient, Mrs. Beatriz Fernández de Figueroa, must have been written after 1539, the date on which the young woman married Don Fernando Folch de Cardona, Duke of Soma.

If in Italy the mythological poem tried to distance itself from the chivalrous poem, in Castilian literature it tried to give an air of poetry and, consequently, some authors such as Boscán considered that it should be expressed in another meter, for which the hendecasyllable came to be a valid option. However, the demeaning towards the traditional Castilian lyric soon generated controversy in certain poetic circles that were aware of this revaluation but, nevertheless, were committed to carrying it out from the little valued eight-syllable meter.

Faced with such a situation, criticism soon divided the poets of the first half of the century between ‘Italianists’ and ‘Castillianists’, despite the fact that the poetic evolution of each one passed beyond the number of syllables in their verses and soon began to be evident in the interpretation of the myth they related, in the representation of the feeling of love or in the tone of the composition. In this context, the authors of a new generation will begin to develop their works. Gregorio Silvestre composes his *Visita* and his *Residencia de Amor* that, as we will see when we analyse them, respond in a certain way to the *Repreñión* and the *Encarecimientos* of Cristóbal de Castillejo. On the other hand, Silvestre approaches Ovidian material for the writing of his three mythological stories, despite the fact that his fables appear separately in the corpus prepared by Pedro de Cáceres, following

exclusively metric reasons. Likewise, the second book of Silvestre's *Obras* presents the "narrative poems" in Spanish verse, and include the *Fábula de Píramo y Tisbe* and the *Fábula de Apolo y Dafne* together with the *Visita* and *Residencia de Amor*. Narcissus was included in the fourth volume of the *Obras*, which was the one that brought together Silvestre's compositions versed in hendecasyllable. Despite the fact that this division favored the criticism to establish differences between the users of one or another meter, in the case of Gregorio Silvestre's mythological fables, no significant differences were seen in the poet's treatment of the mythological. In fact, although the use of the hendecasyllable seemed to indicate that Silvestre would have undertaken the writing of the *Fábula de Narciso* at dates later than the other two fables, the handwritten versions of the text indicate that, in a first writing, the poet made an approach to the genre in which he tried to transfer the Ovidian version amplifying some passages, in keeping with the practice of authors such as Boscán or Hurtado de Mendoza.

The resource of amplification is the common formal characteristic of Gregorio Silvestre's three mythological fables. The author moves away from the Ovidian story in some moments of his narration, to stop at certain scenes. They are, for the most part, passages in which the characters express their hyperbolic feelings or regret their love misadventures. For this reason, these amplifications contain a good number of literary topics related to love poetry (the cruel lady, the role of sight in infatuation, the orphic lament of the despised lover, the description of the beauty of the beloved woman...), following the Petrarchan canon and the structures of courtly love.

Some time later, the poet returned to the text with Luigi Alamanni's *Favola di Narciso* in view, which he could have read in Granada, perhaps in the literary gathering of the Granada Venegas and perhaps also by the hand of Hurtado de Mendoza or a young Pedro de Padilla. In any case, the handwritten versions of the fables of Gregorio Silvestre indicate that the procedure followed by the author for the composition of the three texts is similar and coincides despite the metric distinctions.

The scarcity of testimonies entitled mythological fable that we observe in the Portuguese songbooks of the 16th century, even though all his poetry is dotted with mythological overtones, seems to be the reason that explains the few studies that develop the line of investigation that Cossío pointed out, does more half a century. With regard to that generation of Portuguese poets, the

debate regarding the genre of the mythological fable and with the intention of contributing material to the study of Portuguese-Hispanic relations in the 16th century, we propose an approach to the *Fabula de Mondego* de Sá e Miranda and the *History of Santa Comba de los Valles* by António Ferreira, that serves as a pretext for an analysis of two poetic compositions, clearly narrative and of mythological theme that share the same scheme although they are written in different languages.

The allegorical sense in both compositions, but especially in that of Santa Comba, distances these two stories from the mythological tradition of Castile, to which Hurtado de Mendoza, Silvestre, Montemayor or Castillejo were fans. Beyond the metric, the matter was purely loving and the poets, who appealed to themselves with pastoral pseudonyms, identified their love affair with that of the gods of classical antiquity and adapted mythological stories to the personal issue that interested them. . The use of the myth, the characters, the chosen strophic form or the presence of dialogue could be elements that make it possible to identify the texts and relate them either to the eclogue or to the genre of the mythological fable. However, it is precisely the ambivalence in the appearance of characters, that we have seen can be gods or shepherds, the choice of the strophic form, polymetric or not, or the greater or lesser presence of the poet as a narrator in favor of dialogue give sufficient reasons to consider the mythological fable as a hybrid genre that draws from the different poetic traditions that act as a substrate for the new Italian fashions.

In relation to the second nucleus of narrative poems, we find two compositions that recover the literary tradition of love hospitals and prisons, configuring a critical decalogue that includes Silvestre's assessments of various authors, ancient and contemporary to the organist. The *Visita* and the *Residencia de Amor*, are configured as two hearings held in the city of Granada. Most probably inspired by the *Querella contra el Amor* that Castillejo placed at the end of his fable of Píramo and Tisbe, in the first Silvestre he parades several songbook poets hidden under pseudonyms along with some ladies who also come to complain to the court, chaired by Venus and Cupid. The question, of course, goes beyond the love sentence and the court decisions attest to the opinion that the different characters deserve to the poet. On the other hand, in the *Residencia*, the court has changed and is now presided over by the poet and his beloved Doña María. In addition, the

anonymous models who paraded in the *Visita* now recover their identity and recite their own verses, carefully selected by Silvestre. In this sense, the *Residencia* becomes a tribute to the songbook poetry and traditional character in which the poet neglects to include Garcilaso.

Silvestre, therefore, selects myths based on the degree of affinity that they maintain with the poetic issue that they are preparing to deal with. The allusion to characters such as Salmacis, Medusa or Cupid occurs in a context in which both author and receiver handle the significance of the elements of the mythological tradition. That is, when the poet talks about the Atropos thread or the fates, the receiver understands the symbolism of both the thread and the scissors. In the same way, when in a poem reference is made to the Medusa shield, the poet considers the tradition known and does not stop at the young woman's narration. For this reason, in the texts in which Silvestre alludes to different characters of mythological genealogy, in reality he tries to refer to what they symbolise, whether it be the passage of time, as well as the variability of fortune.

However, as mentioned above, most of Silvestre's mythological poetry has to do with feeling of love. Along these lines, the poet dedicates many verses to the characters of Venus and Cupid, to whom he provides all his characteristic attributes, both those transmitted by the classical authors and the medievalizing allegorical nuances, which he also knows. However, in order for the mythological episodes to be considered narrative poems, either in the category of mythological fables, or in the core of the hells of love, the subject to be treated must demand the author's attention for its development.

The common thread of the poet's three mythological fables are the frustrated loves of the protagonists, and the poet is interested in exposing them because they probably reaffirm his personal situation. On the other hand, the nucleus formed by the *Visita* and the *Residencia de Amor*, which begins with a parade of anonymous lovers that ends up being an anthology of lamentations, which goes from Macías to Luis Barahona de Soto, forms a sample of perception by Gregorio Silvestre about Castilian poetic practices, both those inherited by tradition, and modern and italianizing.

The selection of the meters must be considered in accordance with the evaluative judgments that the author hints at, especially in the *Residencia*. Along these lines, our author preferred the traditional eight-syllable verse for the composition of much of his work. The critics have wanted to differentiate

a first phase of youth and traditional practices, previous to a more Italian one, in which Silvestre would have composed all his sonnets and poems in hendecasyllable, although this hypothesis is too rigid, even more after observing that the author He approached the same mythical topic to cover it according to conventions, both traditional and Italian.

Our hypothesis is that this preponderance of the meters and stylistic resources in Gregorio Silvestre should be placed in line with the satires in defense of the traditional meters carried out by Cristobal de Castillejo. In this sense, the versification of classic themes, with resources and songbook measures, helped to revalue the Castilian metro, as apt for scholarly subjects as the hendecasyllable. The ironic tone that Silvestre shows in many of his compositions is key to understanding the intentions of this author who constantly plays with concepts and double meanings, with the clear intention of seeking the complicity of the receiver.

In the same way, the author demonstrates in his poetics that he dominates themes such as mythological ones, with a purely Renaissance roots, and exposes a Neoplatonic conception around the issue of love. Along these lines, we can consider the organist a man of his time who deals with both love and literary matters in his work, which he uses to dress in various metric forms without the limitation on the part of the poet to enclose himself within the traditional lyric of the octosyllable. On the other hand, the literary resources used by the poet in his verses make up a lyric with the air of a songbook, in which a certain predilection of Gregorio Silvestre for the Castilian literary tradition can be detected, despite the fact that we also find references to the Classical mythology, either in terms of themes, or in relation to the allusions to Italian poets who put new meters and forms in the spotlight, which encouraged, also in Spain, the opening of a theoretical-poetic debate on recovery of classic themes and their versification in Castilian letters.

8. APÉNDICES

Apéndice 1: índice de primeros versos y ubicación testimonios

A excusas veo andar ciertos gozquillos

Obras, 1582, libro IV, f. 301v

Obras, 1599, f. 305

Ahora me derribe la Fortuna

Obras, 1582, f. 297v

Obras, 1599, f. 301

*MN*₆, Ms. 3909, f. 506v

A los tristes amadores

Obras, 1582, f. 157

Obras, 1599, f. 160

*MP*₂, Ms. II-570, ff. 135-143

*MN*₈, 6193, ff. 29-34

*NH*₁, Ms. B-2486, n° 413, f. 208v

Allá en el monte vedado

—Letra: *El ciervo viene herido*

Obras, 1582, f. 241v

Obras, 1599, f. 244v

*NH*₁, Ms. B-2486, n° 123, f. 82v

Amor manda que calle, amor que hable

Obras, 1582, f. 307

Obras, 1599, f. 310v

*PN*₂, Ms. Esp. 372, f. 313v

*MN*₄, Ms. 3806, sin numerar, ff. 66v-71

Aquel que del Céfiso fue engendrado

Obras 1582, f. 337

Obras 1599, f. 341

*MN*₃, Ms. 2973, n° 269, f. 277

PMBM, Ms. B90-V1-08, n° 9, f. 16v

Aquel juez superior / Aquel supremo señor

Obras, 1582, f. 157

Obras, 1599, f. 160

*MP*₂, Ms. II-570, ff. 135-143

*MN*₈, 6193, ff. 29-34

*NH*₁, Ms. B-2486, n° 413, f. 208v

Contento viene Amor, alegre, ufano

- MN*₁₀, Ms. 22028, nº 6, f. 11v
PMBM, Ms. B90 -V1 - 08, nº 72, f. 97
- De Febo el pecho atrevido
Obras, 1582, f. 117
Obras, 1599, f. 120
*MP*₃, Ms. II-617, nº 473, f. 318v-324r
 Ms. 3778 (copiado de una edición de *Las Obras*)
*PN*₁, Ms. Esp. 307, f. 67v
PMBM, Ms. B90 -V1 - 08, nº 106, f. 143
- Dejadme en paz, mortales pensamientos
*MP*₁, Ms. II- 531, nº 70, ff. 13v-14r
- De la cueva sale Tisbe
*MN*₄, Ms. 3806, sin numerar, ff. 154v-158v
- De la visita pasada
Obras, 1582, f. 181
Obras, 1599, f. 184
- De sí mismo Amor no es
 —Texto: *Hace amar y no es Amor*
*PN*₂, Ms. Esp. 372, f. 298v
- Después que vuestra figura
 —Texto: *Los ojos con que os miré*
*MP*₁, Ms. II- 531, nº 685, f. 141
- De relucientes armas la hermosa
*MP*₃, Ms. II- 617, nº 395, f. 257
*MN*₃, Ms. 2973, nº 246, f. 252
*MN*₅, Ms. 3888, sin numerar, f. 298
*PN*₃, Ms. Esp. 373, f. 228
*NH*₄, Ms. Rosián, B2558, f. 49
- Duelos os dé Dios Cupido
Obras, 1582, f. 97
Obras, 1599, f. 9
- En el pecho sosegado
 — Letra: *Nunca pudiste Cupido*
Obras, 1582, f. 88
Obras, 1599, f. 87
*NH*₁, Ms. B-2486, nº 81, f. 65
- Enfermo está el Amor, malo se siente
PMBM, Ms. B90-V1-08, nº 122, f. 196v
*MP*₂, Ms. II- 570, f. 290

- En lugar de socorrerme
 — Letra: *Fortuna me ha de acabar*
*PN*₂, Esp. 372, f. 322v
- Es la condición de Amor
 — Texto: *En amor no hay cosa cierta*
*MN*₄, ms. 3806, f. 62v
- Febo con alaridos rompe el cielo
*PN*₃, ms. Esp. 373, f. 243
PMBM, ms. B90-V1-08, f. 158v
- Fecundo ingenio, fértil y abundoso
Obras, 1582, f. 330v
Obras, 1599, f. 334
- Fortuna libre y exenta
Obras, 1582, f. 28
Obras, 1599, f. 28
*NH*₂, B-2503, f. 38
- Habiendo sido ya más combatida
Obras, 1582, libro IV, f. 303v
Obras, 1599, f. 307
- Hermosa ninfa mía, donde el cielo
Obras 1582, f. 337
Obras 1599, f. 341
*MN*₃, Ms. 2973, nº 269, f. 277
PMBM, Ms. B90-V1-08, nº 9, f. 16 v
- Jamás de flor de esperanza
 — Texto: *Nadie fie en alegría*
*MP*₁, Ms. II- 531, nº 521, f. 106
- La fuerza de tu flecha enherbolada
 — Texto: ¡Qué es esto, dios de Amor, que ya no vales!
Obras, 1582, libro IV, f. 305v
Obras, 1599, libro IV, f. 309
*MP*₁, Ms. II- 531, nº 727, f. 165v
*MP*₅ Ms. II- 1580, ff. 143v-143v
*NH*₄, Ms. Rosián. B2558, f. 36v
- La mano diestra y muy artificiosa
*MN*₇, Ms. 3968, nº29, f. 159v
*PN*₂, Ms. Esp. 372, f. 202
- La vida se nos pasa el tiempo vuela
Obras, 1582, f. 357

Obras, 1599, f. 367v
MN₁, Ms. 861, f. 130
MN₂, Ms. 2856, f. 117
MN₃, Ms. 2973, f. 8v. (atribuido a Azevedo)
MN₉, Ms. 17951, f. 67
RAE₁, Ms. RM 6226, f. 359v
RAE₂, Ms. RM 6227, f. 31
NH₃, B-2504, f. 256 (atribuido a Azevedo)
FN, Ms. Cl. VII, 353, f.10 (Sin atribución)
FR, Ms. 355. Dos versiones: FRa (f. 155v.) atribuida a Silvestre y FRb sin atribución (f. 171v.)

Milagro de natura

Obras 1582, f. 337
Obras 1599, f. 341
MN₃, Ms. 2973, nº 269, f. 277
PMBM, Ms. B90-V1-08, nº 9, f. 16v

Ninguna cosa me queda

— Letra: *Fortuna me ha de acabar*

Obras, 1582, f. 69 v
Obras, 1599, f. 68 v
MP₁, II-531, f. 213
FN, Cl.VII, 353, f. 54v
RV, 1635, f.106v

No es alma ya mi alma, que es medalla

Obras, 1582, f. 305v
Obras, 1599, f. 309
MP₁, Ms. II- 531, nº 60, f. 11v

No estés tan contenta, Juana

Obras, 1582, 88v
Obras, 1599, 87v

No procures amor ciego y profano

Obras, 1582, f. 356v
Obras, 1599, f. 366v

Pintó en mi alma, Amor, vuestra hermosura

MP₁, Ms. II- 531, nº 59, f. 11v

Por qué la diosa Venus, este día

PMBM, Ms. B90 -V1 - 08, nº 121, f. 196
MP₆, Ms. II-1587, nº 70, f. 51r

Por qué si la Fortuna con su rueda

- MN*₄, Ms. 3806, f. 13
- Prado fértil, do la aurora esclarecida
*MP*_I, Ms. II- 531, n° 457, f. 92
*MP*₄, II-973, f. 71v
- ¡Qué es esto, dios de Amor, que ya no vales!
Obras, 1582, libro IV, f. 305v
Obras, 1599, libro IV, f. 309
*MP*_I, Ms. II- 531, n° 727, f. 165v
*MP*₅ Ms. II- 1580, ff. 143v-143v
*NH*₄, Ms. Rosián. B2558, f. 36v
- Qué necio estás Amor y qué engañado
Obras, 1582, f. 319v
Obras, 1599, f. 323
- Remedio pidiendo
 — Letra: *¿Quién podrá no amaros?*
Obras, 1582, f. 79
Obras, 1599, f. 78
- Rivera umbrosa, ¡cuántos desengaños!
 — Octava del albedrío: *No me pesa que Amor me haya rendido*
*MP*_I, Ms. II- 531, n° 76, ff. 14v-15r
- Si en mis escrituras canto
Obras, 1582, f. 9v
Obras, 1599, f. 9v
- Su condición de amor es ablandarse
*MN*₄, Ms. 3806, f. 12
- Tiempo es, Amor, que el buen servicio pagues
Obras, 1582, f. 297
Obras, 1599, f. 300v
*MP*_I, Ms. II- 531, n° 445, f. 91
- Toma el espejo, Venus, que pedías
*MP*_I, Ms. II- 531, n° 53, f. 9v

Apéndice 2: Descripción de las ediciones impresas de las *Obras*

<i>Las Obras del Famoso Poeta Gregorio Silvestre</i>		
f. 1: LAS OBRAS DEL FAMOSO POE- TA GREGORIO SIL- VESTRE. ¶ RECOPIADAS, Y COR- regidas, por diligencia de sus herederos: y de Pedro de Cáceres y Espinosa. ¶ DIRIGIDAS POR LOS mismos herederos, al Ilustrísimo y Reverendísimo Señor, Don Juan Méndez de Salvatierra, Arzobispo de Granada. Ec. (:) ¶ IMPRESO, EN GRANADA, EN EL Carmen de Lebrija. Por Fernando de Aguilar. Año de M.D.LXXXII. ¶ Véndese en casa de Pedro Rodríguez, librero. <i>Tasado por los Señores del Consejo de su Majestad, en (sic).</i>	f. 1: LAS OBRAS DEL FAMOSO POETA GREGORIO SILVESTRE ¶ Recopiladas y corregidas por diligencia de sus herederos: y de Pedro de Cáceres y Espinosa. ¶ Dirigidas por los mismos here- deros al Ill ^{mo} , y R ^{mo} Señor, Don Juan Méndez de Salvatierra, Arzobispo de Granada. Ec. [ornamento tipográfico] CON LICENCIA. Impresas en Lisboa, por Manuel de Lyra. Año 1592. ¶ A costa de Pedro Flores Librero. Véndese en su casa al Pelorinho Velho.	f. 1: LAS OBRAS DEL/ FAMOSO POETA/GREGORIO SILVESTRE/ RECOPIADAS POR DI-/ligencia de sus herederos. Y corre-/gidas conforme a sus más ver-/ daderos originales./ Dirigidas por los mismos herederos a/ don Antonio Sirviente de Cárdenas, del/ Consejo del Rey nuestro señor, y/ su Presidente en la Real Chan-/ cillería de Granada/. CON PRIVILEGIO./ EN GRANADA./ POR SEBASTIÁN DE MENA./ Año de 1599./ Véndese en casa de Pedro Rodríguez de Ardila librero./ Tasado por los señores del Consejo de su Majestad,/ a tres maravedís el pliego.
f. 1v: Aprobación de Pedro Laynez. “Estas obras de Gregorio Silvestre e visto...”	f.2: Aprobación de Fr. Bertolameu Ferreira	f.2: Aprobación de Pedro Laynez “Estas obras de Gregorio Silvestre he visto...”
	f. 2v: Aprobación de Pedro Laynez. “Estas obras de Gregorio Silvestre he visto...”	
f. 2: Privilegio de impresión EL REY/ <i>Por cuanto por parte de vos, Juana de Cazorla... Fecha/ en Villafranca a doce días del mes de Junio, de mil/ quinientos ochenta y un años./</i> YO EL REY/ Por mandado de su Majestad./ Antonio de Eraso.	f. 2: Licencia de impresión dada en Lisboa a 4 de abril de 1590. Firmada por Antonio de Mendoza y Diogo de Sousa.	f.2v: Privilegio de impresión EL REY/ <i>Por cuanto por parte de vos, Juana de Cazorla... Fecha/ en Villafranca a doce días del mes de Junio, de mil/ quinientos ochenta y un años./</i> YO EL REY/ Por mandado de su Majestad./ Antonio de Eraso./ Está prorrogado este privilegio por los señores del Consejo ahora de nuevo por otros seis años más, que corren/ y se cuentan desde a trece de Febrero del año pasado de mil quinientos y noventa y ocho.

f. 3v: SONETO DE DON GASPAR/ de Ávalos, al Ilustrísimo y Reverendísimo Señor, don Juan Méndez de Salva/terra, Arzobispo de Granada, / del consejo de su Maj./ <i>Pastor insigne soys, y valeroso</i>	f. 3: SONETO DE DON GASPAR/ de Ávalos, al Ilustrísimo y Reverendísimo Señor, don Juan Méndez de Salva/terra, Arzobispo de Granada, / del consejo de su Maj./ <i>Pastor insigne soys, y valeroso</i>	f. 3: Escudo de Antonio Sirviente de Cárdenas.
f. 4: AL ILLUSTRÍS-/SIMO S.DON JUAN/Méndez de Salvatier-/ra, Arzobispo de/ Granada./ EL LICENCIADO/ Luis Barahona de Soto./ SONETO./ Recibid amorosa, y blandamente...	f. 3v: AL ILLUSTRIS-/SIMO S.DON IVAN/Mendez de Salvatier-/ra, Arzobispo de/ Granada./ EL LICENCIADO/ Luis Barahona de Soto./ SONETO./ Recibid amorosa, y blandamente...	f. 3v: DEDICATORIA AL LICEN-/ciado Antonio Siruente de Cardenas/Presidente de la Real Chancille-/ria de Granada./ <i>Fueron tan auentajadas las prendas que del ingenio de Gregorio Silvestre queda-/ron...</i> Cristóbal de Molina y Juan Baptista de Silvestre.
f. 4v: EN RECOMENDA-/ción dela obra./ Pe[d]ro Rodríguez de Ardila./ SONETO./ <i>Con pechos invencibles y animosos</i>	f.4: EN RECOMENDA-/cion dela obra./ Pedro Rodriguez de Ardila./ SONETO./ <i>Con pechos inuencibles y animosos</i>	
f. 5: AL ILLVSTRISIMO SE-/ñor Don Ioan Mendez de Sal-/uatierra, Arzobispo de Gra-/nada./ Pedro Rodriguez de Ardila./ <i>Illustrisimo Señor</i>	f. 4v: AL ILLVSTRIS-/SIMO S:DON IVAN/Mendez de Saluatier-/ra, Arzobispo de/ Granada./ Pe[d]ro Rodriguez de Ardila./ <i>Illustrisimo Señor</i>	f. 4: AL LICENCIADO DON AN/tonio Sirviente de Cardenas del Consejo de su Ma-/gestad, Presidente de su Real Chancillería/de Granada. El licenciado Luis Barahona de Soto./ <i>Recibid amorosa, y blandamente</i>
f. 5v: DE DON GASPAR DE/ Ávalos, en loor de las/ obras del famoso/ poeta Gregorio Silvestre./ <i>Fama, sube hasta el cielo</i>	f. 5: DE DON GASPAR/de Ávalos, en loor de las O-/bras del famoso Poeta/Gregorio Sil-/vestre./ <i>Fama, sube hasta el cielo</i>	f. 5: AL LICENCIADO DON/ Antonio Sirviente de Cárdenas, del Consejo de su Majestad, Presidente de su/ Real Chancillería de Granada./ El Doctor Juan Romero./ <i>En el dorado Oriente el Sol renace</i>
f. 6: DE DON FRANCISCO PA/checho de Córdoba, al Ilustrísimo y Reverendísimo señor/ don Juan Méndez de/ Salvatierra, Arzobispo de Granada, del Consejo/ de su Majestad./ &c./ <i>Justísimo padre gran corona</i>	f. 5v: De don Francisco Pache/ co de Córdoba, al Ilustrísimo y Reverendísimo Señor don Juan Méndez/ de Salvatierra, Arzobispo de/ Granada, del Consejo de/su Magestad, &c./ <i>Illustrisimo padre, gran corona</i>	f. 5v: AL LICENCIADO DON/ Antonio Sirviente de Cárdenas, del Consejo de su Majestad, Presidente de su/ Real Chancillería de Granada./El Doctor Agustín/ de Tejada./ <i>Renace (o nuevo Fénix) de la llama</i>

	f. 6: AL ILVSTRISSIMO/Y REVERENDÍSIMO/Señor Don Juan Méndez de Salvatierra, Arzobispo de Granada,/ del Consejo de su /Majestad./ ILUSTRÍSIMO/ y reverendísimo Señor/ <i>Como por la muer/ te de Gregorio Sil/vestre, mi marido...</i> [Dedicatoria de Doña Juana de Cazorla y Palencia]	f. 6: AL LICENCIADO DON/ Antonio Sirviente de Cárdenas, del/ Consejo de su Majestad, Presi-/dente de su Real Chancille-/ría de Granada. Pedro/ de Cáceres y Espinosa./ <i>Sta. Homero Esmirna laureo la frente</i>
f. 6v: AL ILUSTRÍSIMO Y RE-/ verendísimo señor Don Juan Méndez/ de Salvatierra; Arzobispo de Gra-/ nada, del consejo de su /Majestad./ (?)/ ILUSTRÍSIMO/y Reverendísimo Señor/ Como por la muerte de Gre-/gorio Silvestre, mi marido... [Dedicatoria de las <i>Obras</i> por Doña Juana de Cazorla y Palencia]		f. 6v: A LA MVERTE de GRE/ gorio Silvestre. Por Pedro de Cáce-/res y Espinosa./ELEGÍA./ <i>Seis lustros casi enteros se han pasado</i>
		f. 7v: AL LICENCIADO DON AN-/tonio Sirviente de Cárdenas, del Consejo de su Ma-/jestad, Presidente de su Real Chancillería/ de Granada. Pedro Rodríguez de Ardila./ <i>Como en levantado muro</i>
f. 8: DISCURSO BREVE SOBRE/ la vida, y costumbres de Gregorio Sil-/ vestre, necesario para entendi-/ miento de sus obras./Por Pedro de Cáceres y Espinosa./ (?)/ <i>Nació Gregorio Silvestre en Lisboa</i>	f. 8: DISCURSO BREVE/ sobre la vida, y costumbres de/ Gregorio Silvestre, necesa/ rio para entendimiento/de sus obras./ Por Pedro de Cáceres, y Espinosa/ <i>Nació Gregorio Silvestre</i>	
		f. 9v: JUICIO DE PARIS. POR PE-/dro Rodríguez de Ardila. / <i>Habiendo entre los Dioses arrojado</i>
		f. 11:DISCURSO BREVE SOBRE/ la vida y costumbres de Gregorio Sil-/ vestre, necesario para entendi-/ miento de sus obras./Por Pedro de Cáceres y Espinosa./ <i>Nació Gregorio Silvestre en Lisboa</i>

f. 16v: EPITAFIO DE PE-/dro de Cáceres,/y Espinosa./ <i>El que en dulce poesía</i>	f. 20:EPITAFIO DE PE-/dro de Cáceres,/y Espinosa./ <i>El que en dulce poesía</i>	No aparece pero añade la composición elegíaca del f. 6v.
f. 17: Escudo		
f. 17v: SONETO DE FRAN-/cisco Cascales, natural de Murcia, al famoso poeta Grego/rio Silvestre./ (:?:)/ <i>El Sol lumbroso que con el nublado</i>	f. 21v: SONETO DE FRAN-/cisco Cascales, natural de Murcia, al famoso poeta Grego/rio Silvestre./ (:?:)/ <i>El Sol lumbroso que con el nublado</i>	
f. 18: Tabla de contenidos	Al final del libro	f. 18v: Tabla de contenidos
L I B R O P R I M E R O		
f. 25: LIBRO PRIMERO/ DE LAS OBRAS DE GRE-/gorio Silvestre, Poeta/ famoso. / (?:)/	f. 21: LIBRO PRIMERO/DE LAS OBRAS DE GRE/gorio Sylvestre, Poe-/ta famoso./ (:?:)	f. 21: LIBRO PRIMERO/ DE LAS OBRAS DE GRE-/GORIO SILVESTRE,/POETA FAMOSO./
☐ LAMENTACIÓN/ primera./ <i>Descárgate lengua mía</i> ☐ LAMENTACIÓN 2ª/ <i>Luego que mi vista os vido</i> ☐ LAMENTACIÓN 3ª/ <i>Imagen ilustre y pura</i> ☐ LAMENTACIÓN 4ª/ <i>El amoroso cuidado</i> ☐ LAMENTACIÓN 5ª/ <i>Si en mis escrituras canto</i> ☐ LAMENTACIÓN 6ª/ <i>La muerte, a voces me llama</i> ☐ LAMENTACIÓN 7ª o despedida por celos/ <i>En el fuego alegre ufano</i> ☐ LAMENTACIÓN 8ª, en una partida/ <i>Yo no sé de quién quejarme</i> ☐ LAMENTACIÓN nona/ <i>Dejadme dulce María</i> ☐ LAMENTACIÓN 10ª, u obligación en una partida/ <i>Ya vos sabéis mi partida</i> ☐ LAMENTACIÓN [UN]DÉCIMA, o carta/ <i>Amor que saca de culpa</i> ☐ A UNA DAMA QUE PRE-/guntó, qué cosa es, amor./ <i>No le hallo haz ni envés</i> ☐ CONFUSIÓN./ <i>Qué niebla, qué confusión</i>	☐ LAMENTACIÓN/ primera./ <i>Descárgate lengua mía</i> ☐ LAMENTACIÓN 2ª/ <i>Luego que mi vista os vido</i> ☐ LAMENTACIÓN 3ª/ <i>Imagen ilustre y pura</i> ☐ LAMENTACIÓN 4ª/ <i>El amoroso cuidado</i> ☐ LAMENTACIÓN 5ª/ <i>Si en mis escrituras canto</i> ☐ LAMENTACIÓN 6ª/ <i>La muerte, a voces me llama</i> ☐ LAMENTACIÓN 7ª o despedida por celos/ <i>En el fuego alegre ufano</i> ☐ LAMENTACIÓN 8ª, en una partida/ <i>Yo no sé de quién quejarme...</i> ☐ LAMENTACIÓN nona/ <i>Dejadme dulce María</i> ☐ LAMENTACIÓN 10ª, u obligación en una partida/ <i>Ya vos sabéis mi partida</i> ☐ LAMENTACIÓN UNDECIMA, o carta/ <i>Amor que saca de culpa</i> ☐ A UNA DAMA QUE PRE-/guntó, qué cosa es, amor./ <i>No le hallo haz ni envés</i> ☐ CONFUSIÓN./ <i>Qué niebla, qué confusión</i>	☐ LAMENTACIÓN/ primera./ <i>Descárgate lengua mía</i> ☐ LAMENTACIÓN 2ª/ <i>Luego que mi vista os vido</i> ☐ LAMENTACIÓN 3ª/ <i>Imagen ilustre y pura</i> ☐ LAMENTACIÓN 4ª/ <i>El amoroso cuidado</i> ☐ LAMENTACIÓN 5ª/ <i>Si en mis escrituras canto</i> ☐ LAMENTACIÓN 6ª/ <i>La muerte, a voces me llama</i> ☐ LAMENTACIÓN 7ª o despedida por celos/ <i>En el fuego alegre ufano</i> ☐ LAMENTACIÓN 8ª, en una partida/ <i>Yo no sé de quién quejarme</i> ☐ LAMENTACIÓN nona/ <i>Dejadme dulce María</i> ☐ LAMENTACIÓN 10ª, u obligación en una partida/ <i>Ya vos sabéis mi partida</i> ☐ LAMENTACIÓN décima, octava ¿o carta?/ <i>Amor que saca de culpa</i> ☐ A UNA DAMA QUE PRE-/guntó, qué cosa es, amor./ <i>No le hallo haz ni envés</i> ☐ CONFUSIÓN./ <i>Qué niebla, qué confusión</i>

❑ CONTRA LA FORTUNA/ <i>Fortuna libre, y exenta</i> ❑ PREGUNTA DE SIL-/ vestre/ <i>Servís con grande querer</i> ❑ RESPUESTA DE Soto./ <i>Que cumpla mi obligación</i> ❑ TEXTO./ <i>Justa fue mi perdición</i> ❑ GLOSA primera./ <i>Si Amor supiera el metal</i> ❑ OTRA./ <i>Cuando os vide, y me vi preso</i> ❑ GLOSA A UN/ Romance./ <i>Pues para el agua entretanto</i> ❑ TEXTO./ <i>Señora después que os vi</i> ❑ GLOSA./ <i>Cuando yo os merecí ver</i> ❑ TEXTO./ <i>Nunca cosa que quisiese</i> ❑ GLOSA./ <i>En tanta disformidad</i> ❑ PREGUNTA./ <i>Pregunto a los amadores</i> ❑ GLOSA Y RESPUESTA./ <i>Ya no me basta paciencia</i> ❑ TEXTO./ <i>De mi ventura quejoso</i> ❑ GLOSA./ <i>El fin de la hermosura</i> ❑ TEXTO./ <i>Púseme a escribir un día</i> ❑ GLOSA./ <i>De vuestra verdad forzado</i> ❑ TEXTO./ <i>Alcé los ojos por veros</i> ❑ GLOSA./ <i>Tanta gloria en veros siento</i> ❑ TEXTO./ <i>Quien no vio vuestros cabellos</i> ❑ GLOSA./ <i>Cuantas lindezas compuso</i> ❑ TEXTO./ <i>Después que mal me quisisteis</i> ❑ GLOSA./ <i>En aquestas cosas dos</i> ❑ OTRA A LO/ mismo./ <i>Todo mi bien se desvía...</i> ❑ TEXTO./ <i>De los dolores que siento...</i> ❑ GLOSA./ <i>Viéndome por vos perdido...</i>	❑ CONTRA LA FORTUNA/ <i>Fortuna libre, y exenta</i> ❑ PREGUNTA DE SIL-/ vestre/ <i>Servís con grande querer</i> ❑ RESPUESTA DE Soto./ <i>Que cumpla mi obligación</i> ❑ TEXTO./ <i>Justa fue mi perdición</i> ❑ GLOSA primera./ <i>Si Amor supiera el metal</i> ❑ OTRA./ <i>Cuando os vide, y me vi preso</i> ❑ GLOSA A UN/ Romance./ <i>Pues para el agua entretanto</i> ❑ TEXTO./ <i>Señora después que os vi</i> ❑ GLOSA./ <i>Cuando yo os merecí ver</i> ❑ TEXTO./ <i>Nunca cosa que quisiese</i> ❑ GLOSA./ <i>En tanta disformidad</i> ❑ PREGUNTA./ <i>Pregunto a los amadores</i> ❑ GLOSA Y RESPUESTA./ <i>Ya no me basta paciencia</i> ❑ TEXTO./ <i>De mi ventura quejoso</i> ❑ GLOSA./ <i>El fin de la hermosura</i> ❑ TEXTO./ <i>Puseme a escribir un día</i> ❑ GLOSA./ <i>De vuestra verdad forzado</i> ❑ TEXTO./ <i>Alcé los ojos por veros</i> ❑ GLOSA./ <i>Tanta gloria en veros siento</i> ❑ TEXTO./ <i>Quien no vio vuestros cabellos</i> ❑ GLOSA./ <i>Cuantas lindezas compuso</i> ❑ TEXTO./ <i>Después que mal me quisisteis</i> ❑ GLOSA./ <i>En aquestas cosas dos</i> ❑ OTRA A LO/ mismo./ <i>Todo mi bien se desvía</i> ❑ TEXTO./ <i>De los dolores que siento</i> ❑ GLOSA./ <i>Viéndome por vos perdido</i>	❑ CONTRA LA FORTUNA/ <i>Fortuna libre, y exenta</i> ❑ PREGUNTA DE SIL-/ vestre/ <i>Servís con grande querer</i> ❑ RESPUESTA DE Soto./ <i>Que cumpla mi obligación</i> ❑ TEXTO./ <i>Justa fue mi perdición</i> ❑ GLOSA primera./ <i>Si Amor supiera el metal</i> ❑ OTRA./ <i>Cuando os vide, y me vi preso</i> ❑ GLOSA A UN/ Romance./ <i>Pues para el agua entretanto</i> ❑ TEXTO./ <i>Señora después que os vi</i> ❑ GLOSA./ <i>Cuando yo os merecí ver</i> ❑ TEXTO./ <i>Nunca cosa que quisiese</i> ❑ GLOSA./ <i>En tanta disformidad</i> ❑ PREGUNTA./ <i>Pregunto a los amadores</i> ❑ GLOSA Y RESPUESTA./ <i>Ya no me basta paciencia</i> ❑ TEXTO./ <i>De mi ventura quejoso</i> ❑ GLOSA./ <i>El fin de la hermosura</i> ❑ Este texto y su GLOSA desaparecen en la edición de Granada de 1599. ❑ TEXTO./ <i>Alcé los ojos por veros</i> ❑ GLOSA./ <i>Tanta gloria en veros siento</i> ❑ TEXTO./ <i>Quien no vio vuestros cabellos</i> ❑ GLOSA./ <i>Cuantas lindezas compuso</i> ❑ TEXTO./ <i>Después que mal me quisisteis</i> ❑ GLOSA./ <i>En aquestas cosas dos</i> ❑ OTRA A LO/ mismo./ <i>Todo mi bien se desvía</i> ❑ TEXTO./ <i>De los dolores que siento</i> ❑ GLOSA./ <i>Viéndome por vos perdido</i>

☐ TEXTO./ <i>De vos y de mí quejoso</i> ☐ GLOSA./ <i>En este amor verdadero</i> ☐ TEXTO./ <i>Quien no estuviere en presencia</i> ☐ GLOSA./ <i>Quien ama, sirve y padece</i> ☐ TEXTO./ <i>Si pudiera mi pasión</i> ☐ GLOSA./ <i>Cuando algún bien esperamos</i> ☐ TEXTO./ <i>Lo menos priva a lo más</i> ☐ GLOSA./ <i>Grandes pruebas hace Amor</i> ☐ TEXTO./ <i>No me alegran los placeres</i> ☐ GLOSA./ <i>Oh, Fortuna variable</i> ☐ TEXTO./ <i>Tan contento estoy de vos</i> ☐ GLOSA./ <i>Nunca cosa imaginara</i> ☐ TEXTO./ <i>Tengo puesto el pensamiento</i> ☐ GLOSA./ <i>Alta subió mi ventura</i> ☐ TEXTO./ <i>De la dulce mi enemiga</i> ☐ GLOSA./ <i>Tan dulce mano es de ver</i> ☐ TEXTO./ <i>La vida aunque da pasión</i> ☐ GLOSA./ <i>Por el deseo y la vista</i> ☐ TEXTO./ <i>Dónde estás que no te veo</i> ☐ GLOSA./ <i>Cualquier día me parece</i> ☐ TEXTO./ <i>Ay que el alma se me sale</i> ☐ GLOSA./ <i>Qué mal es este que siento</i> ☐ TEXTO./ <i>Si os pesa de ser querida</i> ☐ GLOSA./ <i>Señora no se qué ha sido</i> ☐ TEXTO./ <i>Yo he hecho lo que he podido</i> ☐ GLOSA./ <i>Ventura quiso que os viese</i>	☐ TEXTO./ <i>De vos y de mí quejoso</i> ☐ GLOSA./ <i>En este amor verdadero</i> ☐ TEXTO./ <i>Quien no estuviere en presencia</i> ☐ GLOSA./ <i>Quien ama, sirve y padece</i> ☐ TEXTO./ <i>Si pudiera mi pasión</i> ☐ GLOSA./ <i>Cuando algún bien esperamos</i> ☐ TEXTO./ <i>Lo menos priva a lo más</i> ☐ GLOSA./ <i>Grandes pruebas hace Amor</i> ☐ TEXTO./ <i>No me alegran los placeres</i> ☐ GLOSA./ <i>Oh, Fortuna variable</i> ☐ TEXTO./ <i>Tan contento estoy de vos</i> ☐ GLOSA./ <i>Nunca cosa imaginara</i> ☐ TEXTO./ <i>Tengo puesto el pensamiento</i> ☐ GLOSA./ <i>Alta subió mi ventura</i> ☐ TEXTO./ <i>De la dulce mi enemiga</i> ☐ GLOSA./ <i>Tan dulce mano es de ver</i> ☐ TEXTO./ <i>La vida aunque da pasión</i> ☐ GLOSA./ <i>Por el deseo y la vista</i> ☐ TEXTO./ <i>Dónde estás que no te veo</i> ☐ GLOSA./ <i>Cualquier día me parece</i> ☐ TEXTO./ <i>Ay que el alma se me sale</i> ☐ GLOSA./ <i>Qué mal es este que siento</i> ☐ TEXTO./ <i>Si os pesa de ser querida</i> ☐ GLOSA./ <i>Señora no se qué ha sido</i> ☐ TEXTO./ <i>Yo he hecho lo que he podido</i> ☐ GLOSA./ <i>Ventura quiso que os viese</i>	☐ TEXTO./ <i>De vos y de mí quejoso</i> ☐ GLOSA./ <i>En este amor verdadero</i> ☐ TEXTO./ <i>Quien no estuviere en presencia</i> ☐ GLOSA./ <i>Quien ama, sirve y padece</i> ☐ TEXTO./ <i>Si pudiera mi pasión</i> ☐ GLOSA./ <i>Cuando algún bien esperamos</i> ☐ TEXTO./ <i>Lo menos priva a lo más</i> ☐ GLOSA./ <i>Grandes pruebas hace Amor</i> ☐ TEXTO./ <i>No me alegran los placeres</i> ☐ GLOSA./ <i>Oh, Fortuna variable</i> ☐ TEXTO./ <i>Tan contento estoy de vos</i> ☐ GLOSA./ <i>Nunca cosa imaginara</i> ☐ TEXTO./ <i>Tengo puesto el pensamiento</i> ☐ GLOSA./ <i>Alta subió mi ventura</i> ☐ TEXTO./ <i>De la dulce mi enemiga</i> ☐ GLOSA./ <i>Tan dulce mano es de ver</i> ☐ TEXTO./ <i>La vida aunque da pasión</i> ☐ GLOSA./ <i>Por el deseo y la vista</i> ☐ TEXTO./ <i>Dónde estás que no te veo</i> ☐ GLOSA./ <i>Cualquier día me parece</i> ☐ TEXTO./ <i>Ay que el alma se me sale</i> ☐ GLOSA./ <i>Qué mal es este que siento</i> ☐ TEXTO./ <i>Si os pesa de ser querida</i> ☐ GLOSA./ <i>Señora no se qué ha sido</i> ☐ TEXTO./ <i>Yo he hecho lo que he podido</i> ☐ GLOSA./ <i>Ventura quiso que os viese</i>

❑ CANCIÓN./ <i>Fortuna me ha de acabar</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Señora vuestros cabellos</i> ❑ CANCIÓN./ <i>El consuelo de amadores</i> ❑ CANCIÓN./ <i>No quieren ser de oro, no</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Pasados contentamientos</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Oh, dulce suspiro mío</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Ya nunca verán mis ojos</i> ❑ CANCIÓN./ <i>No me voy que con vos quedo</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Ay de mí que muero</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Ojos decidse lo vos</i> ❑ CANCIÓN./ Señora creéis que vos ❑ CANCIÓN./ <i>Quién podrá no amaros</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Al que de vos se partió</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Sin vos, y con mi cuidado</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Dende el corazón al alma</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Quiere se morir Anton</i> ❑ CANCIÓN./ <i>¿De dónde venís, Antón...?</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Quien amando, no es amado</i> ❑ CANCIÓN./ <i>¿De qué te quejas, Carrillo?</i> ❑ CANCIÓN./ <i>¿Qué sientes, hermano Bras?</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Mal me va, hermana María</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Cómo estás de amor zagal</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Nunca pudiste Cupido</i> ❑ CANCIÓN./ <i>No estés tan contenta Juana</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Enojada está Minguilla</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Silva por ti moriré</i>	❑ CANCIÓN./ <i>Fortuna me ha de acabar</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Señora vuestros cabellos</i> ❑ CANCIÓN./ <i>El consuelo de amadores</i> ❑ CANCIÓN./ <i>No quieren ser de oro, no</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Pasados contentamientos</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Oh, dulce suspiro mío</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Ya nunca verán mis ojos</i> ❑ CANCIÓN./ <i>No me voy que con vos quedo</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Ay de mí que muero</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Ojos decidse lo vos</i> ❑ Esta canción no aparece en L92. ❑ CANCIÓN./ <i>Quién podrá no amaros</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Al que de vos se partió</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Sin vos, y con mi cuidado</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Dende el corazón al alma</i> - CANCIÓN./ <i>Quiere se morir Anton</i>❑ - CANCIÓN./ <i>¿De dónde venís, Antón?</i> - CANCIÓN./ <i>Quien amando, no es amado</i>❑ - CANCIÓN./ <i>¿De qué te quejas, Carrillo?</i> - CANCIÓN./ <i>¿Qué sientes, hermano Bras?</i> - CANCIÓN./ <i>Mal me va, hermana María</i>❑ - CANCIÓN./ <i>Cómo estás de amor zagal</i>❑ - CANCIÓN./ <i>Nunca pudiste Cupido</i>❑ - CANCIÓN./ <i>No estés tan contenta Juana</i>❑ - CANCIÓN./ <i>Enojada está Minguilla</i>❑ - CANCIÓN./ <i>Silva por ti moriré</i>❑	❑ CANCIÓN./ <i>Fortuna me ha de acabar</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Señora vuestros cabellos</i> ❑ CANCIÓN./ <i>El consuelo de amadores</i> ❑ CANCIÓN./ <i>No quieren ser de oro, no</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Pasados contentamientos</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Oh, dulce suspiro mío</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Ya nunca verán mis ojos</i> ❑ CANCIÓN./ <i>No me voy que con vos quedo</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Ay de mí que muero</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Ojos decidse lo vos</i> ❑ CANCIÓN./ Señora creéis que vos ❑ CANCIÓN./ <i>Quién podrá no amaros</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Al que de vos se partió</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Sin vos, y con mi cuidado</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Dende el corazón al alma</i> - CANCIÓN./ <i>Quiere se morir Anton</i>❑ - CANCIÓN./ <i>¿De dónde venís, Antón?</i> - CANCIÓN./ <i>Quien amando, no es amado...</i> - CANCIÓN./ <i>¿De qué te quejas, Carrillo?</i>❑ - CANCIÓN./ <i>¿Qué sientes, hermano Bras?</i>❑ - CANCIÓN./ <i>Mal me va, hermana María...</i>❑ - CANCIÓN./ <i>Cómo estás de amor zagal</i>❑ - CANCIÓN./ <i>Nunca pudiste Cupido</i>❑ - CANCIÓN./ <i>No estés tan contenta Juana</i>❑ - CANCIÓN./ <i>Enojada está Minguilla</i>❑ - CANCIÓN./ <i>Silva por ti moriré</i>

❑ CANCIÓN./ <i>Pastores herido vengo...</i> ❑ CANCIÓN./ <i>En esse lugar garzón...</i> ❑ CANCIÓN./ <i>No fies de Gil, pastora...</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Lástima es de ver a Bras...</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Un abrazo mandó Inés...</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Por ti señora estoy tal...</i> ❑ CANCIÓN./ <i>Lo menos priva a lo más...</i> ❑ GLOSA./ <i>Una necedad, y tal...</i> ❑ - No introduce. ❑ - SÁTIRA PRI-/mera/ <i>Duelos os dé Dios, Cupido</i>❑ - SÁTIRA 2ª, <i>A un tejedor, que le escribió, reprendiéndole por las coplas pasadas./ Majadero, descosido</i>❑ - SÁTIRA 3ª./ <i>Desmedido sonetero</i> - SÁTIRA 4ª, <i>a un Doctor, médico./ Por muchos Doctores buenos</i> ❑ - SÁTIRA 5ª, <i>a un mal poeta, y bermejo. / Al lagartillo bermejo</i> - ❑No introduce. ❑ - GLOSA DE LA BELLA./ <i>Qué desventura ha venido</i>❑ - OTRA DE VN FRAY-/le, <i>contra esta</i>./ <i>Muy grande locura ha sido</i> - OTRA DE LUYs DE/Soto./ <i>Qué donoso casamiento</i> - OTRA DEL LICEN-/ciado <i>Ximénez./ Casi estoy</i> ❑ <i>maravillado</i> - RESPUESTA DE/ Silvestre./ <i>Que os fatigue a vos la bella</i>	- CANCIÓN./ <i>Pastores herido vengo</i>❑ - CANCIÓN./ <i>En esse lugar garzón</i> - CANCIÓN./ <i>No fies de Gil, pastora</i>❑ - CANCIÓN./ <i>Lástima es de ver a Bras</i>❑ - CANCIÓN./ <i>Un abrazo me dio Inés</i>❑ - CANCIÓN./ <i>Por ti señora estoy tal</i>❑ - CANCIÓN./ <i>Lo menos priva a lo más</i>❑ - GLOSA./ <i>Una necedad, y tal</i> - Síguense las sátiras - SÁTIRA PRI-/mera/ <i>Duelos os dé Dios, Cupido</i> - SÁTIRA 2ª, <i>A un tejedor, que le escribió, reprendiéndole por las coplas pasadas./ Majadero, descosido</i> - SÁTIRA 3ª./ <i>Desmedido sonetero</i> - SÁTIRA 4ª, <i>a un Doctor de Medicina./ Por muchos Doctores buenos</i> ❑ - SÁTIRA 5ª, <i>a un mal poeta, y bermejo. /Al lagartillo bermejo</i> - Síguense las Glosas. ❑ - GLOSA DE LA BELLA./ <i>Qué desventura ha venido</i> - OTRA CONTRA/esta./ <i>Muy grande locura ha sido</i> - OTRA DE LUYs DE/Soto, <i>contra esta/ Qué donoso casamiento</i> - OTRA DEL LICENCIA_/do <i>Ximénez./ Casi estoy maravillado</i> - RESPUESTA DE/ Silvestre./ <i>Que os fatigue a vos la bella</i>	- CANCIÓN./ <i>Pastores herido vengo</i>❑ - CANCIÓN./ <i>En esse lugar garzón</i> - CANCIÓN./ <i>No fies de Gil, pastora</i> ❑ - CANCIÓN./ <i>Lástima es de ver a Bras</i>❑ - CANCIÓN./ <i>Un abrazo mandó Inés</i>❑ - CANCIÓN./ <i>Por ti señora estoy tal</i>❑ - CANCIÓN./ <i>Lo menos priva a lo más</i>❑ - GLOSA./ <i>Una necedad, y tal</i> - No introduce. ❑ - SÁTIRA PRI-/mera/ <i>Duelos os de Dios, Cupido</i>❑ - SÁTIRA 2ª, <i>A un tejedor, que le escribió, reprendiéndole, por las coplas pasadas./ Majadero, descosido...</i>❑ - SÁTIRA 3ª./ <i>Desmedido sonetero</i>❑ - SÁTIRA 4ª, <i>a un Doctor, médico./ Por muchos Doctores buenos</i> - SÁTIRA 5ª, <i>a un mal poeta, y bermejo./ Al lagartillo bermejo</i>❑ - No introduce. ❑ - GLOSA DE LA BELLA./ <i>Qué desventura ha venido</i>❑ - OTRA DE UN F RAY-/le, <i>contra esta./</i> <i>Muy grande locura ha sido</i> - OTRA DE LUYs DE/Soto, <i>contra esta/ Qué donoso casamiento</i> - OTRA DEL LICENCIA_/do <i>Ximénez./ Casi estoy maravillado</i> - RESPUESTA DE/ Silvestre./ <i>Que os fatigue a vos la bella</i>

- Epigrama traducida de Merlín. / <i>Un nuestro amigo mancebo...</i> (Forma parte del poema anterior, errata de imprenta) ¶ - No se encuentra. - ¶FIN DEL/ libro primero	- EPIGRAMA. / <i>Un nuestro amigo mancebo</i> - ¶No se encuentra. ¶ - FIN DEL/ primer libro.	- EPIGRAMA TRADU- / <i>cida de Merlín.</i> / <i>Un nuestro amigo mancebo</i> - SUEÑO. / <i>Anoche ordenó mi hado</i> - ¶FIN DEL/ primer libro.
L I B R O S E G U N D O		
f.115v: LIBRO SEGUNDO/ de las obras de Grego-/ rio Silves-/ tre./ Prólogo/ <i>En esta parte se ofrece...</i>	f. 150v: LIBRO/ SEGUNDO/ DE LAS OBRAS DE/ Gregorio Silvestre. / Prólogo./ <i>En esta parte se ofrece...</i>	f. 119: PRÓLOGO./ <i>EN ESTA PARTE se ofrece...</i>
f.117: LIBRO SEGUNDO/ DE LAS OBRAS DEL/famoso poeta Gregorio/ Silvestre./ LA FÁBULA DE DAF-/nes, y Apolo. ¶ <i>De Febo el pecho atrevido</i> LA FÁBULA DE PIRA/mo y Tisbe. ¶ <i>A los tristes amadores</i> LA VISITA DE/ AMOR. ¶ <i>Aquel supremo señor.</i> LA RESIDENCIA/ de Amor. ¶ <i>De la visita pasada</i> FIN DEL LIBRO-/ SEGUNDO.	f.52: LIBRO SEGUNDO/ DE LAS OBRAS DEL/famoso poeta Gregorio/ Silvestre./ LA FÁBULA DE DAF-/nes, y Apolo. ¶ <i>De Febo, el pecho atrevido</i> LA FÁBULA DE PIRA/mo y Tisbe. ¶ <i>A los tristes amadores</i> LA VISITA DE/ Amor. ¶ <i>Aquel supremo señor</i> LA RESIDENCIA/ de Amor. ¶ <i>De la visita pasada</i> FIN DEL LIBRO-/ SEGUNDO.	f. 120: LIBRO SEGUNDO/ DE LAS OBRAS DEL/famoso Poeta Gregorio/ Silvestre./ LA FÁBULA DE/ Dafnes y Apolo. ¶ <i>De Febo, el pecho atrevido</i> LA FÁBULA DE PIRA/mo y Tisbe. ¶ <i>A los tristes amadores</i> LA VISITA DE/ Amor. ¶ <i>Aquel supremo señor</i> LA RESIDENCIA/ de Amor. ¶ <i>De la visita pasada</i> FIN DEL LIBRO-/ SEGUNDO.
L I B R O T E R C E R O		
f. 206v: PRÓLOGO/ Prólogo del/ libro tercero./ <i>Muchos de los que han visto la Audiencia y Residencia de Amor...</i>	f. 253: LIBRO/TERCERO/DE LAS OBRAS/ de Gregorio Syl-/ uestre./ Prólogo./ <i>Muchos de los que han visto la Audiencia y Residencia de Amor...</i>	f. 209 v: PRÓLOGO/ Prólogo del/ libro tercero./ <i>Muchos de los que han visto la Audiencia y Residencia de Amor...</i>

f. 208: LIBRO TERCERO/ DE LAS OBRAS DEL/ Famoso Poeta Gregorio/ Silvestre./ (?)/ GLOSA Y CANCIONES/ de Moralidad y/ devoción./ (?) - Desengaño y conocimiento de Ø mala vida pasada./ <i>Afuera ya no me aguarde</i> - CONOCIMIENTO/ de sí mismo./ <i>Quien no mira como toco</i> - PREPARACION PA-/ ra confesar./ <i>El tiempo santo es venido</i> - PSALM. DE PRO-/ fundis./ <i>Del profundo de mi error</i> - ROMANCE./ <i>Los que fuisteis pecadores</i> - OTRO ROMANCE./ <i>El día que el nuevo Adán</i> - OTRO ROMANCE./ <i>SALE del seno del padre</i> - CANCIÓN./ <i>Dichosa fue nuestra culpa</i> - CANCIÓN DEL CANÓ-/ nigo Mohedano./ <i>Fe, y razón, contrarias dos</i> - De Silvestre./ <i>TIENEN muy gran competencia</i> - CANCIÓN./ <i>Ya no soy quien ser solía</i> - CANCIÓN./ <i>Oh, cuán bien, virgen trocaste</i> - CANCIÓN./ <i>Oh, qué cosa/ espantosa, y milagrosa</i> - CANCIÓN./ <i>SUBÍ, señora, subí</i> - CANCIÓN./ <i>El ciervo viene herido</i> - CANCIÓN./ <i>Debajo el sayal, ay al</i> - CANCIÓN./ <i>Oh, gloriosa Magdalena</i> - GLOSA SOBRE LAS coplas de don George/ Manrique./ <i>Por su culpa y mal gobierno</i> - TEXTO./ <i>Si mi fue tornase a es</i> - GLOSA./ <i>Siempre tengo en la presencia</i>	f. 255: LIBRO/TERCERO/DE LAS OBRAS/ del famoso poeta Gre-/gorio Silvestre. / Glosa Y CAN-/ciones de moralidad, y devoción./ - Desengaño y conocimiento de/ la mala vida pasada./ <i>Afuera ya no me aguarde</i> - CONOCIMIENTO/ de sí mismo./ <i>Quien no mira como toco</i> - PREPARACIÓN PA-/ ra confesar./ <i>El tiempo santo es venido</i> - PSAM. DE PRO-/ fundis./ <i>Del profundo de mi error</i> - ROMANCE./ <i>Los que fuisteis pecadores</i> - OTRO ROMANCE./ <i>El día que el nuevo Adán</i> - OTRO ROMANCE./ <i>SALE del seno del padre</i> - CANCIÓN./ <i>Dichosa fue nuestra culpa</i> - CANCIÓN DEL CANÓ-/ nigo Mohedano./ <i>Fe, y razón, diversos dos</i> - De Silvestre./ <i>TIENEN muy gran competencia</i> - CANCIÓN./ <i>Ya no soy quien ser solía</i> - CANCIÓN./ <i>Oh, cuán bien, virgen trocaste</i> - CANCIÓN./ <i>Oh, qué cosa/ espantosa, y milagrosa</i> - CANCIÓN./ <i>SUBÍ, señora, subí</i> - CANCIÓN./ <i>El ciervo viene herido</i> - CANCIÓN./ <i>Debajo el sayal, ay al</i> - CANCIÓN./ <i>Oh, gloriosa Magdalena</i> - GLOSA SOBRE LAS coplas de don George/ Manrique./ <i>Por su culpa y mal gobierno</i> - TEXTO./ <i>Si mi fue tornase a es</i> - GLOSA./ <i>Siempre tengo en la presencia</i>	f. 211: LIBRO TERCERO/ DE LAS OBRAS DEL/ Famoso Poeta Gregorio/ Silvestre./ GLOSA Y CANCIONES/ de Moralidad y devoción./ - Desengaño y conocimiento de Ø mala vida pasada./ <i>Afuera ya no me aguarde</i> - CONOCIMIENTO/ de sí mismo./ <i>Quien no mira como toco</i> - PREPARACIÓN PA-/ ra confesar./ <i>El tiempo santo es venido</i> - PSALM. DE PRO-/ fundis./ <i>Del profundo de mi error</i> - ROMANCE./ <i>Los que fuisteis pecadores</i> - OTRO ROMANCE./ <i>El día que el nuevo Adán</i> - OTRO ROMANCE./ <i>SALE del seno del padre</i> - CANCIÓN./ <i>Dichosa fue nuestra culpa</i> - CANCIÓN DEL CANÓ-/ nigo Mohedano./ <i>Fe, y razón, contrarias dos</i> - De Silvestre./ <i>TIENEN muy gran competencia</i> - CANCIÓN./ <i>Ya no soy quien ser solía</i> - CANCIÓN./ <i>Oh, cuán bien, virgen trocaste</i> - CANCIÓN./ <i>Oh, qué cosa/ espantosa, y milagrosa</i> - CANCIÓN./ <i>SUBÍ, señora, subí</i> - CANCIÓN./ <i>El ciervo viene herido</i> - CANCIÓN./ <i>Debajo el sayal, ay al</i> - CANCIÓN./ <i>Oh, gloriosa Magdalena</i> - GLOSA SOBRE LAS coplas de don George/ Manrique./ <i>Por su culpa y mal gobierno</i> - TEXTO./ <i>Si mi fue tornase a es</i> - GLOSA./ <i>Siempre tengo en mi presencia</i>

- TEXTO./ <i>Ay que el alma se me parte</i>	- TEXTO./ <i>Ay que el alma se me parte</i>	- TEXTO./ <i>Ay que el alma se me parte</i>
- GLOSA./ <i>Gran Dios a quien ofendí</i>	- GLOSA./ <i>Gran Dios a quien ofendí...</i>	- GLOSA./ <i>Gran Dios a quien ofendí</i>
- TEXTO./ <i>Las tristes lágrimas mías</i>	- TEXTO./ <i>Las tristes lágrimas mías</i>	- TEXTO./ <i>Las tristes lágrimas mías</i>
- GLOSA./ <i>Tus misericordias canto</i>	- GLOSA./ <i>Tus misericordias canto</i>	- GLOSA./ <i>Tus misericordias canto</i>
- TEXTO./ <i>La Bella malmariada</i>	- TEXTO./ <i>La Bella malmariada</i>	- TEXTO./ <i>La Bella malmariada</i>
- GLOSA./ <i>Gran cosa es el alma mía...</i>	- GLOSA./ <i>Gran cosa es el alma mía</i>	- GLOSA./ <i>Gran cosa es el alma mía</i>
- TEXTO A UNA/ <i>calavera./ Tú que me miras a mí...</i>	- TEXTO A UNA/ <i>calavera./ Tú que me miras a mí</i>	- TEXTO A UNA/ <i>calavera./ Tú que me miras a mí</i>
- GLOSA./ <i>Juventud florida insana...</i>	- GLOSA./ <i>Juventud florida insana</i>	- GLOSA./ <i>Juventud florida insana</i>
- OTRA A LO/mismo./ <i>Después que Cristo triunfó</i>	- OTRA A LO/mismo./ <i>Después que Cristo triunfó</i>	- OTRA A LO/mismo./ <i>Después que Cristo triunfó</i>
- TEXTO DE IOAN/ de Mena./ <i>Ø Soberbia cae sin mina</i>	- TEXTO DE JUAN/ de Mena./ <i>Ø Soberbia cae sin mina</i>	- TEXTO DE JUAN/ de Mena./ <i>LA Soberbia cae sin mina</i>
- GLOSA DE /Silvestre./ <i>Soberbios, hinchados, vanos</i>	- GLOSA DE /Silvestre./ <i>Soberbios, hinchados, vanos</i>	- GLOSA DE /Silvestre./ <i>Soberbios, hinchados, vanos</i>
- TEXTO./ <i>No sé vida quien te alaba</i>	- TEXTO./ <i>No sé vida quien te alaba</i>	- TEXTO./ <i>No sé vida quien te alaba</i>
- GLOSA./ <i>Vida, ¿qué tienes de vida?</i>	- GLOSA./ <i>Vida, ¿qué tienes de vida?</i>	- GLOSA./ <i>Vida, ¿qué tienes de vida?</i>
- TEXTO./ <i>Ay que el alma se me sale</i>	- TEXTO./ <i>Ay que el alma se me sale</i>	- TEXTO./ <i>Ay que el alma se me sale</i>
- GLOSA./ <i>Hombre de poco saber...</i>	- GLOSA./ <i>Hombre de poco saber</i>	- GLOSA./ <i>Hombre de poco saber</i>
- TEXTO./ <i>Justa fue mi perdición</i>	- TEXTO./ <i>Justa fue mi perdición</i>	- TEXTO./ <i>Justa fue mi perdición</i>
- GLOSA./ <i>En la perdición primera</i>	- GLOSA./ <i>En la perdición primera</i>	- GLOSA./ <i>En la perdición primera</i>
- GLOSA DEL PATER/ noster./ <i>Inmenso padre eternal</i>	- GLOSA DEL PATER/ noster./ <i>Inmenso padre eternal</i>	- GLOSA DEL PATER/ noster./ <i>Inmenso padre eternal</i>
- GLOSA DE LA AVE/ María./ <i>Dionos en la tierra un ave</i>	- GLOSA DE LA AVE/ María./ <i>Dionos en la tierra un ave</i>	- GLOSA DE LA AVE/ María./ <i>Dionos en la tierra un ave</i>
- CHANZO-/netas./ <i>Decidnos santa Ana vos</i>	- CHANZO-/netas./ <i>Decidnos santa Ana vos</i>	- CHANZO-/netas./ <i>Decidnos santa Ana vos</i>
- OTRA CHANZONE-/ ta entre cuatro./ <i>Llenos de alegría santa</i>	- OTRA CHANZONE-/ ta entre cuatro./ <i>Llenos de alegría santa</i>	- OTRA CHAN-/zoneta entre cuatro./ <i>Llenos de alegría santa</i>
- OTRA./ <i>No desesperes, Carrillo</i>	- OTRA./ <i>No desesperes, Carrillo</i>	- OTRA./ <i>No desesperes Carrillo</i>
- OTRA./ <i>Alma devota y fiel</i>	- OTRA./ <i>Alma devota y fiel</i>	- OTRA./ <i>Alma devota y fiel</i>
- OTRA DE SOTO./ <i>Hombre y Dios, manjares dos</i>	- OTRA DE SOTO./ <i>Hombre y Dios, manjares dos</i>	- OTRA DE SOTO./ <i>Hombre y Dios, manjares dos.</i>
- Fin del libro 3º (f. 293v)	- Fin del libro 3º (f. 352v)	- Fin del libro 3º (f. 296)

f.293v: Comienzan los versos, que dicen a la larga y al través.	No tiene versos a la larga y al través.	f. 296v: AQUÍ ENTRAN LOS/ versos que dicen, a la larga/ y al través.
L I B R O C U A R T O		
f. 294: PRÓLOGO DEL/ libro cuarto./ <i>DONDE HAY/ tanta variedad de / obras como Gre-/ gorio Silvestre com-/ puso: mal se pudie/ ran todas poner en/ dos, ni tres libros.</i>		f. 297: PRÓLOGO DEL/libro cuarto./ <i>DONDE HAY/ tanta variedad de / obras como Gre-/ gorio Silvestre com-/ puso: mal se pudie/ ran todas poner en/ dos, ni tres libros.</i>
f. 295: LIBRO CUARTO/ DE LAS OBRAS DEL/ Famoso Poeta Grego-/ rio Silvestre./	f. 353: LIBRO/ CUARTO/ DE LAS OBRAS/ de Gregorio Sil-/ vestre./ (i)/	f. 299: LIBRO CUARTO/ DE LAS OBRAS DEL/ Famoso Poeta Grego-/ rio Silvestre./
<u>SONETOS</u>	<u>SONETOS</u>	<u>SONETOS</u>
☐ <i>Con penas quiere amor que me contente</i> ☐ <i>Llegado a a lo imposible mi tormento</i> ☐ <i>Ay Dios que nueva ley, que mando nuevo</i> ☐ <i>Vuestro valor señora está quebrando</i> ☐ <i>Rendido me tenéis, usad clemencia</i> ☐ <i>Refrénate alborozo ten sosiego</i> ☐ <i>Tiempo es, Amor; que el buen servicio pagues</i> ☐ <i>Ahora me derribe la Fortuna</i> ☐ <i>Piérdome yo, señora, por quereros</i> ☐ <i>Falta debió de ser de suerte, o hado</i> ☐ <i>Cuándo podréis gozar mis ojos tristes</i> ☐ <i>A donde quiera que los ojos vuelvo</i> ☐ <i>Señora, si jamás pensé ofenderos</i> ☐ <i>De qué me sirve a mi dulce María</i> ☐ <i>Hoy pierde todo el bien un desdichado</i> ☐ <i>Apartándome voy con amargura</i> ☐ <i>Ausente yo de vos los elementos</i>	☐ <i>Con penas quiere amor que me contente</i> ☐ <i>Llegado a a lo imposible mi tormento</i> ☐ <i>Ay Dios que nueva ley, que mando nuevo</i> ☐ <i>Vuestro valor señora está quebrando</i> ☐ <i>Rendido me tenéis, usad clemencia</i> ☐ <i>Refrénate alborozo ten sosiego</i> ☐ <i>Tiempo es, Amor; que el buen servicio pagues</i> ☐ <i>Ahora me derribe la Fortuna</i> ☐ <i>Piérdome yo, señora, por quereros</i> ☐ <i>Falta debió de ser de suerte, o hado</i> ☐ <i>-Cuándo podréis gozar mis ojos tristes</i> ☐ <i>A donde quiera que los ojos vuelvo</i> ☐ <i>Señora, si jamás pensé ofenderos</i> ☐ <i>De qué me sirve a mi dulce María</i> ☐ <i>Hoy pierde todo el bien un desdichado</i> ☐ <i>Apartándome voy con amargura</i> ☐ <i>Ausente yo de vos los elementos</i>	☐ <i>Con penas quiere amor que me contente</i> ☐ <i>Llegado a a lo imposible mi tormento</i> ☐ <i>Ay Dios que nueva ley, que mando nuevo</i> ☐ <i>Vuestro valor señora está quebrando</i> ☐ <i>Rendido me tenéis, usad clemencia</i> ☐ <i>Refrénate alborozo ten sosiego</i> ☐ <i>Tiempo es, Amor; que el buen servicio pagues</i> ☐ <i>Ahora me derribe la Fortuna</i> ☐ <i>Piérdome yo, señora, por quereros</i> ☐ <i>Falta debió de ser de suerte, o hado</i> ☐ <i>Cuándo podréis gozar mis ojos tristes</i> ☐ <i>A donde quiera que los ojos vuelvo</i> ☐ <i>Señora, si jamás pensé ofenderos</i> ☐ <i>De qué me sirve a mi dulce María</i> ☐ <i>Hoy pierde todo el bien un desdichado</i> ☐ <i>Apartándome voy con amargura</i> ☐ <i>Ausente yo de vos los elementos</i>

- ❑ *¿En quién se templara la estrella mía?*
- ❑ *Del oro fino son vuestros cabellos*
- ❑ *A oscuras veo andar ciertos gozquillos*
- ❑ *A puro machacar el hierro crudo*
- ❑ *¿Qué lejos está un necio de entenderse?*
- ❑ *Es esta sombra de las hebras de oro*
- ❑ *En esta estampa en tres diferenciada*
- ❑ *Madeja de oro fino enmarañada*
- ❑ *Habiendo sido ya más combatida*
- ❑ *O dulce y breve sueño de alegría*
- ❑ *Aquesta imagen es la dulce historia*
- ❑ *Señora hay mayor mal que al deseoso*
- ❑ *Perezosa, esperanza desabrida*
- ❑ *Dos veces ocho son que van siguiendo*
- ❑ *Qué es esto **Dios de amor**, que ya no vales*
- ❑ *No es alma, ya mi alma, que es medalla*
- ❑ *Oh, dulce gusto extraño, peregrino*
- ❑ *Señora si os enfadan mis antojos*
- ❑ *Brinquiño saludable, olio precioso*

OCTAVAS

- ❑ *Amor manda que calle, Amor que hable*
- ❑ *Los ojos que una vez pudieron veros*
- ❑ *Oh ninfa de las bellas la más bella*
- ❑ *CANCIÓN: Amor que con las armas poderosas*
- ❑ *Suelten los ojos su profunda vena*
- ❑ *CANCIÓN PRIMERA: Si yo del alma mía*

- ❑ *¿En quién se templara la estrella mía?*
- ❑ *Del oro fino son vuestros cabellos*
- ❑ *A oscuras veo andar ciertos gozquillos*
- ❑ *A puro machacar el hierro crudo*
- ❑ *¿Qué lejos está un necio de entenderse?*
- ❑ *Es esta sombra de las hebras de oro*
- ❑ *En esta estampa en tres diferenciada*
- ❑ *Madeja de oro fino enmarañada*
- ❑ *Habiendo sido ya mas combatida*
- ❑ *Oh, dulce y breve sueño de alegría*
- ❑ *Aquesta imagen es la dulce historia*
- ❑ *Señora hay mayor mal que al deseoso*
- ❑ *Perezosa esperanza desabrida*
- ❑ *Dos veces ocho son que van siguiendo*
- ❑ *Qué es esto, **ciego amor**, que ya no vales*
- ❑ *No es alma, ya mi alma, que es medalla*
- ❑ *Oh, dulce gusto extraño y peregrino*
- ❑ *Señora si os enfadan mis antojos*
- ❑ *Brinquiño saludable, olio precioso*

OCTAVAS

- ❑ *Amor manda que calle, Amor que hable*
- ❑ *Los ojos que una vez pudieron veros*
- ❑ *Oh ninfa de las bellas la más bella*
- ❑ *CANCIÓN: Amor que con las armas poderosas*
- ❑ *Suelten los ojos su profunda vena*
- ❑ *CANCIÓN PRIMERA: Sy yo del alma mía*

- ❑ *¿En quién se templara la estrella mía?*
- ❑ *Del oro fino son vuestros cabellos*
- ❑ *A oscuras veo andar ciertos gozquillos*
- ❑ *A puro machacar el hierro crudo*
- ❑ *¿Qué lejos está un necio de entenderse?*
- ❑ *Es esta sombra de las hebras de oro*
- ❑ *En esta estampa en tres diferenciada*
- ❑ *Madeja de oro fino enmarañada*
- ❑ *Habiendo sido ya mas combatida*
- ❑ *Oh, dulce y breve sueño de alegría*
- ❑ *Aquesta imagen es la dulce historia*
- ❑ *Señora hay mayor mal que al deseoso*
- ❑ *Perezosa, esperanza desabrida*
- ❑ *Dos veces ocho son que van siguiendo*
- ❑ *Qué es esto, **Dios de amor**, que ya no vales*
- ❑ *No es alma, ya mi alma, que es medalla*
- ❑ *Oh, dulce gusto extraño, peregrino*
- ❑ *Señora si os enfadan mis antojos*
- ❑ *Brinquiño saludable, olio precioso*

OCTAVAS

- ❑ *Amor manda que calle, amor que hable*
- ❑ *Los ojos que una vez pudieron veros*
- ❑ *Oh ninfa de las bellas la más bella*
- ❑ *CANCIÓN: Amor que con las armas poderosas*
- ❑ *Suelten los ojos su profunda vena*
- ❑ *CANCIÓN PRIMERA: Si yo del alma mía*

SEGUNDA: <i>Mis ojos, ¿qué miráis?</i>	SEGUNDA: <i>Mis ojos, ¿qué miráis?</i>	SEGUNDA: <i>Mis ojos, ¿qué miráis?</i>
f. 315v: ELEGÍA A LA MUERTE/ de Doña María./ <i>Ay muerte, ay dura y cruda muerte...</i>	f. 374: ELEGÍA A LA MUERTE/ de Doña María./ <i>Ay muerte, ay dura, cruda muerte...</i>	f. 319: ELEGÍA A LA MUERTE/ de Doña María./ <i>Ay muerte, ay dura, cruda muerte...</i>
f. 318: SONETOS a la misma Mortales, habéis visto mayor cosa... OTRO: <i>La muerte veo que furiosa asoma...</i> OTRO: <i>Airado no sé quién de mi contento...</i> OTRO: <i>Triste de mí que vivo ya sin vida...</i> OTRO: <i>¿Por qué tanto dolor, anima mía?</i> OTRO: <i>El alma triste, el corazón doliente...</i> SONETO: <i>Qué necio estás, Amor, y qué engañado...</i> SONETO: <i>Vulgo ignorante, monstruo desbocado...</i> SONETO: <i>¿Qué sientes Albaicín? Estoy doliente...</i> OTRO: <i>Buen reino de Granada, ¿qué has habido?</i>	f. 376: SONETOS./ a la misma Mortales, habéis visto mayor cosa... OTRO: <i>La muerte veo que furiosa asoma...</i> OTRO: <i>Airado no sé quién de mi contento...</i> OTRO: <i>Triste de mí que vivo ya sin vida...</i> OTRO: <i>¿Por qué tanto dolor, anima mía?</i> OTRO: <i>El alma triste, el corazón doliente...</i> SONETO: <i>Qué necio estás, Amor, y qué engañado...</i> SONETO: <i>Vulgo ignorante, monstruo desbocado...</i> SONETO: <i>¿Qué sientes, Albaicín? Estoy doliente...</i> OTRO: <i>Buen reino de Granada, ¿qué has habido?</i>	f. 321: SONETOS a la misma Mortales, habéis visto mayor cosa... OTRO: <i>La muerte veo que furiosa asoma...</i> OTRO: <i>Airado no sé quién de mi contento...</i> OTRO: <i>Triste de mí que vivo ya sin vida...</i> OTRO: <i>¿Por qué tanto dolor, anima mía?</i> OTRO: <i>El alma triste, el corazón doliente...</i> SONETO: <i>Qué necio estás, Amor, y qué engañado...</i> SONETO: <i>Vulgo ignorante, monstruo desbocado...</i> SONETO: <i>¿Qué sientes, Albaicín? Estoy doliente...</i> OTRO: <i>Buen reino de Granada, ¿qué has habido?</i>
f. 320v: SONETO DE DON ALON-/ so Puerto Carrero,/ a Sylvestre./ <i>Ingenio raro, extraño y peregrino...</i>	f. 320v: SONETO DE DON ALON-/so Puerto Carrero,/a Sylvestre./ <i>Ingenio raro, extraño y peregrino...</i>	f. 324: SONETO DE DON ALONSO/ Puerto Carrero, a/ Sylvestre./ <i>Ingenio raro, extraño y peregrino...</i>
f. 321: DE SILVESTRE A DON/ Alonso Puerto Carrero./ <i>Quién es el que ventura tanto aprueba...</i> OTRO: <i>Ilustre y valeroso caballero...</i>	f. 380 v: DE SILVESTRE A DON/ Alonso Puerto Carrero./ <i>Quién es el que ventura tanto aprueba...</i> OTRO: <i>Ilustre y valeroso caballero...</i>	f. 324v: DE SILVESTRE A DON ALON-so Puerto Carrero./ <i>Quién es el que ventura tanto aprueba...</i> OTRO: <i>Ilustre y valeroso caballero...</i>

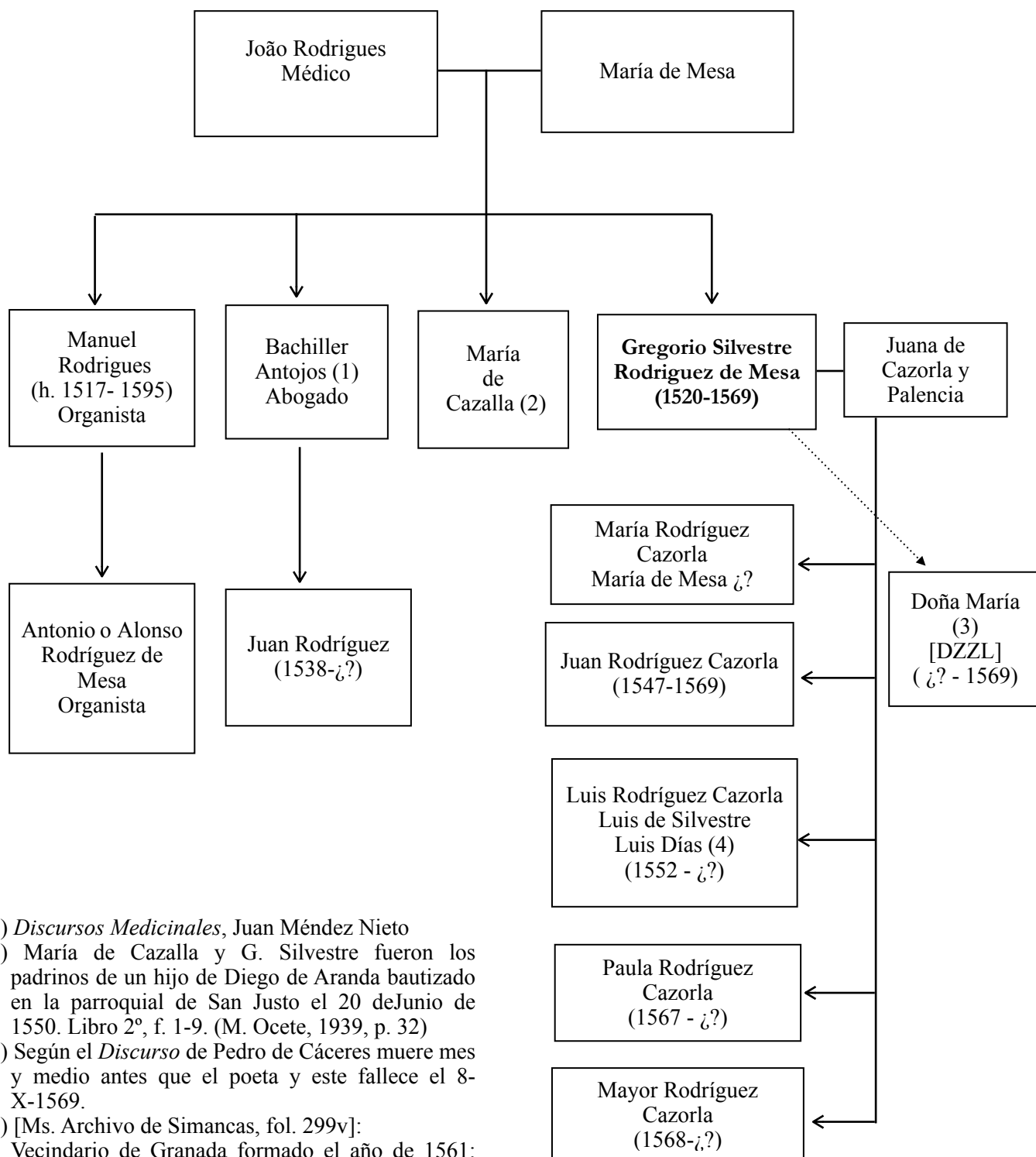
f. 322: PARABIÉN AL MARQUÉS/ de Villena, por la sentencia del Marquesado de Moya./ <i>Sentencia milagrosa, justa y buena</i> DE SOTO, AL/ mismo./ <i>La victoria dignísima que veo...</i>	f. 380v: PARABIÉN AL MAR-/ qués de Villena, por la sentencia/ del Marquesado de /Moya./ <i>Sentencia milagrosa, justa y buena</i> DE SOTO, AL/ mismo./ <i>La victoria dignísima que veo...</i>	f. 325v: PARABIÉN AL MARQUÉS/ de Villena, por la sentencia del Marquesado de Moya./ <i>Sentencia milagrosa, justa y buena</i> DE SOTO, AL/ mismo./ <i>La victoria dignísima que veo...</i>
f. 322v: A LA MARQUESA/ de Villena./ <i>Marquesa valerosa doña Juana/ de Ayalas, de Monroyes, de Toledo...</i>	f. 381: A LA MARQUESA/ de Villena./ <i>Marquesa valerosa doña Juana/ de Ayalas, de Monroyes, de Toledo...</i>	f. 326: A LA MARQUESA/ de Villena./ <i>Marquesa valerosa doña Juana/ de Ayalas, de Monroyes, de Toledo...</i>
f. 323: DE SOTO A LA/ misma./ <i>Hermosa y discretísima Marquesa...</i> A LA SEÑORA DOÑA/ Blanca de Guzman./ <i>Cabellos, oh cabellos de oro fino...</i>	f. 381v: DE SOTO, A LA/ misma./ <i>Hermosa y discretísima Marquesa...</i> A LA SEÑORA DOÑA/ Blanca de Guzman./ <i>Cabellos, oh cabellos de oro fino...</i>	f. 326v: DE SOTO A LA/ misma./ <i>Hermosa y discretísima Marquesa...</i> A LA SEÑORA DOÑA/ Blanca de Guzman./ <i>Cabellos, oh cabellos de oro fino...</i>
f. 323v: DE SOTO A LA/ misma./ <i>Al tiempo que os formó naturaleza...</i>	f. 382: DE SOTO, A LA/ misma./ <i>Al tiempo que os formó naturaleza...</i>	f. 327: DE SOTO A LA/ misma./ <i>Al tiempo que os formó naturaleza...</i>
f. 324: EPISTOLA A DOÑA/ Mayor, hermana de/ doña María./ <i>Salud de mi salud, y bien del mío...</i>	f. 382v: EPISTOLA A DOÑA/ Mayor, hermana de/ doña María./ <i>Salud de mi salud, y bien del mío...</i>	f. 327v: EPISTOLA A DOÑA/ Mayor, hermana de/ doña María./ <i>Salud de mi salud, y bien del mío...</i>
f. 326: EPISTOLA DE LUIS BARA-/ hona de Soto, a Gregorio/ Silvestre./ <i>Salud a vos modelo, norte, idea,/ de cuantos tierno labio, y blanco diente...</i>	f. 384v: EPISTOLA DE LUIS/ Barahona de Soto, a/ Gregorio Sil/ vestre./ <i>Salud a vos modelo, norte, idea,/ de cuantos tierno labio, y blanco diente...</i>	f. 329v: EPISTOLA DE LUIS BARA-/ hona de Soto, a Gregorio/ Silvestre./ <i>Salud a vos modelo, norte, idea,/ de cuantos tierno labio, y blanco diente...</i>
f. 329v: RESPUESTA DE GRE-/ gorio Silvestre, a Luis/ Barahona de Soto./SONETO./ Señor, si mi juicio no me engaña...	f. 388: RESPUESTA DE GRE-/ gorio Silvestre, a Luis Barahona de Soto. SONETO./ Señor, si mi juicio no me engaña...	f. 333: RESPUESTA DE GREGORIO/Silvestre, a Luis Barahona/ de Soto./SONETO./ Señor, si mi juicio no me engaña...
f. 330: DE DON DIE-/go Hurtado de Mendoza, al/ mismo Soto./SONETO./ <i>Vn claro ingenio, un bivo entendimiento...</i>	f. 388v: DEL SEÑOR DON DIE/ go Hurtado de Mendoza, al/ mismo Soto./SONETO./ <i>Vn claro ingenio, un bivo entendimiento...</i>	f. 333v: DE DON DIEGO HVR-/ tado de Mendoza, al mismo Soto./SONETO./ <i>Vn claro ingenio, un bivo entendimiento...</i>

f. 330v: DE SOTO./ <i>Si la harpa, si el organo sabroso...</i> DE SYLVESTRE./ <i>Fecundo ingenio, fértil, y abundoso...</i>	f. 389: DE SOTO./ <i>Si la harpa, si el organo sabroso...</i> DE SYLVESTRE./ <i>Fecundo ingenio, fértil, y abundoso...</i>	f. 334: DE SOTO./ <i>Si la harpa, si el organo sabroso...</i> DE SYLVESTRE./ <i>Fecundo ingenio, fértil, y abundoso...</i>
f. 331: EPISTOLA DE FRANCISCO/Farfan de Veragua, a Sylvestre./ <i>Salud al dichosísimo Sylvano/ Verino, el fallo de salud envía,/ aunque la suya está en agena mano...</i>	F. 392v: EPISTOLA DE FRANCISCO/Farfan de Veragua, a Sylvestre./ <i>Salud al dichosísimo Sylvano/ Verino, el fallo de salud envía,/ aunque la suya está en agena mano...</i>	f. 334v: EPISTOLA DE FRANCISCO/Farfan de Veragua, a Sylvestre./ <i>Salud al dichosísimo Sylvano/ Verino, el fallo de salud envía,/ aunque la suya está en agena mano...</i>
f. 334: EPISTOLA DE SYLVE-/stre, a Farfan, en que le/ responde./ <i>Al celebrado y gran pastor Verino,/salud paz, y contento envía Sylvano...</i>	f. 386v: EPISTOLA DESYLVE-/stre, a Farfan, en que le/ responde./ <i>Al celebrado y gran pastor Verino,/salud y paz, y amor envía Sylvano...</i>	f. 337v: EPISTOLA DE SYLVES-/tre, a Farfan, en que le responde./ <i>Al celebrado y gran pastor Verino,/salud paz, y contento envía Sylvano...</i>
f. 336v: EL MISMO VERINO/ Indiano, al Sylvano/ Granadi-/no./(?)/SONETO/a Sylvano./ <i>Sylvano, del Silvestre valle, donde...</i>	f. 395: EL MISMO VERINO/ Indiano, al Sylvano/ Granadino./ SONETO/ <i>Sylvano, del Silvestre valle, donde...</i>	f. 340: EL MISMO VERINO/ Indiano, al Sylvano/ Granadi-/no./SONETO/a Sylvano./ <i>Sylvano, del Silvestre valle, donde...</i>
f. 337: DEL MISMOA DO-/ña Maria./SONETO./ <i>Hermosa Ninfa, mas que el sol hermosa...</i>	DEL MISMO A DOÑA/Maria. Soneto/ <i>Hermosa ninfa, más que el sol hermosa...</i>	DEL MISMOA DO-/ña Maria./ SONETO./ <i>Hermosa Ninfa, mas que el sol hermosa...</i>
f. 337: DE DONA MARIA/ Espinosa, a Silve-/stre./ <i>De la dorada gruta y caro leche...</i>	f. 395v: DE DOÑA MARIA/ Espinosa a Silvestre./ <i>De la dorada gruta, y caro lecho...</i>	f. 340v: DE DONA MARIA/ Espinosa, a Silve-/stre./ <i>De la dorada gruta y caro leche...</i>
f. 337v: LA FABVLA DE/ Narciso./ <i>Hermosa ninfa mia, donde el cielo...</i>	f. 396: LA FABVLA DE/ Narciso./ <i>Hermosa ninfa mia, donde el cielo...</i>	f. 341: LA FABVLA DE/ Narciso./ <i>Hermosa ninfa mia, donde el cielo...</i>
		f. 358v: ELEGÍA EN LA MVERTE DE/ doña Maria Manrique, a don/ Alonso de Granada/Venegas./ <i>Con tristes bozes, con funesto canto...</i>
		f. 362v: ELEGÍA A LA MVERTE DE/ Gregorio Sylvestre, por doña/ Maria su hija./ <i>Si es gran razon que en tu dolor se aflija...</i>

f. 355: LAS OBRAS DE DEVOCIÓN/ y moralidad siguientes, se pusieron al fin/ deste vltimo libro, por ser la compostura/de arte mayor, en sonetos y octa/uas, como las obras profa/nas, que en el mismo/ libro hasta aquí van escriptas./ SONETO: <i>Mira por dónde vengo a conocerme</i> OTRO: <i>O yo vivo en tinieblas o estoy ciego</i> OTRO: <i>Aquel que sin moverse manda y mueve</i> OTRO: <i>No procures amor ciego y profano</i> OTRO: <i>El cielo está cansado de sufrirme</i> OTRO: <i>Plugiera a Dios si aqueste es buen partido</i> OTRO: <i>La vida se nos pasa el tiempo vuela</i> OTRO: <i>Espíritu inconstante, estás contento</i> OTRO: <i>Quien no te conociese, o mundo</i> OTRO: <i>Oh! Delincuente triste y sin prudencia</i> OTRO: <i>Decid los que tratáis de agricultura</i> OTRO: <i>De tanto y tanto amor has dado prueba</i> OTRO: <i>El siervo sin provecho te presenta</i> OTRO: <i>Si yo pensase acá en mi pensamiento</i> OTRO: <i>Oh, luz donde a la luz, su luz le viene</i> OTRO: <i>Benigno, blando, fuerte y riguroso</i> OTRO: <i>A fuera vanidad, haceos a parte</i> OTRO: <i>Contento, amor, y paz, gloria y consuelo</i> OTRO: <i>El soberano autor de nuestra vida</i> OTRO: <i>Levántate y despierta hombre dormido</i>	f. 412v: LAS OBRAS DE DEVOCIÓN/ y moralidad siguientes, se pusieron al fin/ deste vltimo libro, por ser la compostura/de arte mayor, en sonetos y octa/uas, comolas obras profa/nas, que en el mismo/libro asta aquí van escritas./ SONETO: <i>Mira por dónde vengo a conocerme</i> OTRO: <i>O yo vivo en tinieblas o estoy ciego</i> OTRO: <i>Aquel que sin moverse manda y mueve</i> OTRO: <i>No procures amor ciego y profano</i> OTRO: <i>El cielo está cansado de sufrirme</i> OTRO: <i>Plugiera a Dios si aqueste es buen partido</i> OTRO: <i>La vida se nos pasa el tiempo vuela</i> OTRO: <i>Espíritu inconstante, estás contento</i> OTRO: <i>Quien no te conociese, o mundo</i> OTRO: <i>Oh! Delincuente triste y sin prudencia</i> OTRO: <i>Decid los que tratáis de agricultura</i> OTRO: <i>De tanto y tanto amor has dado prueba</i> OTRO: <i>El siervo sin provecho te presenta</i> OTRO: <i>Si yo pensase acá en mi pensamiento</i> OTRO: <i>Oh, luz donde a la luz, su luz le viene</i> OTRO: <i>Benigno, blando, fuerte y riguroso</i> OTRO: <i>A fuera vanidad, haceos a parte</i> OTRO: <i>Contento, amor, y paz, gloria y consuelo</i> OTRO: <i>El soberano autor de nuestra vida</i> OTRO: <i>Levántate y despierta hombre dormido</i>	f. 365v: LAS OBRAS DE DEVOCIÓN/ y moralidad siguientes, se pusieron al fin/ deste vltimo libro, por ser la compostura de/arte mayor, en sonetos, y octvas, co-/mo las obras profanas, que en el/ mismo libro hasta aquí/van escritas./ SONETO: <i>Mira por dónde vengo a conocerme</i> OTRO: <i>O yo vivo en tinieblas o estoy ciego</i> OTRO: <i>Aquel que sin moverse manda y mueve</i> OTRO: <i>No procures amor ciego y profano</i> OTRO: <i>El cielo está cansado de sufrirme</i> OTRO: <i>Plugiera a Dios si aqueste es buen partido</i> OTRO: <i>La vida se nos pasa el tiempo vuela</i> OTRO: <i>Espíritu inconstante, estás contento</i> OTRO: <i>Quien no te conociese, o mundo</i> OTRO: <i>Oh! Delincuente triste y sin prudencia</i> OTRO: <i>Decid los que tratáis de agricultura</i> OTRO: <i>De tanto y tanto amor has dado prueba</i> OTRO: <i>El siervo sin provecho te presenta</i> OTRO: <i>Si yo pensase acá en mi pensamiento</i> OTRO: <i>Oh, luz donde a la luz, su luz le viene</i> OTRO: <i>Benigno, blando, fuerte y riguroso</i> OTRO: <i>A fuera vanidad, haceos a parte</i> OTRO: <i>Contento, amor, y paz, gloria y consuelo</i> OTRO: <i>El soberano autor de nuestra vida</i> OTRO: <i>Levántate y despierta hombre dormido</i>

OTRO: <i>Si debe por verdad ser admitido</i> OTRO: <i>Reclinate en el tálamo precioso</i> OTRO: <i>Oh, redemptor del mundo, ¿qué es aquesto?</i> OTRO: <i>Si el amoroso fuego en que te inflamas</i> OTRO: <i>Esposo y redemptor del alma mía</i> OTRO: <i>El gran fabricante, de bondad lleno</i> OTRO: <i>Honró su cruz la suma omnipotencia</i> OTRO: <i>Divino sembrador, entra en mi pecho</i> OTRO: <i>A donde pecaré de ti escondido</i>	OTRO: <i>Si debe por verdad ser admitido</i> OTRO: <i>Reclinate en el tálamo precioso</i> OTRO: <i>Oh, redemptor del mundo, ¿qué es aquesto?</i> OTRO: <i>Si el amoroso fuego en que te inflamas</i> OTRO: <i>Esposo y redemptor del alma mía</i> OTRO: <i>El gran fabricante, de bondad lleno</i> OTRO: <i>Honró su cruz la suma omnipotencia</i> OTRO: <i>Divino sembrador, entra en mi pecho</i> OTRO: <i>A donde pecaré de ti escondido</i>	OTRO: <i>Si debe por verdad ser admitido</i> OTRO: <i>Reclinate en el tálamo precioso</i> OTRO: <i>Oh, redemptor del mundo, ¿qué es aquesto?</i> OTRO: <i>Si el amoroso fuego en que te inflamas</i> OTRO: <i>Esposo y redemptor del alma mía</i> OTRO: <i>El gran fabricante, de bondad lleno</i> OTRO: <i>Honró su cruz la suma omnipotencia</i> OTRO: <i>Divino sembrador, entra en mi pecho</i> OTRO: <i>A donde pecaré de ti escondido</i>
f. 364v: CANTO DE LA SAGRADA/ resurrección de nuestro señor Jesúcristo/ <i>La gloria, el alegría, el triunfo quiero..</i>	f. 421: CANTO DE LA SAGRADA/ resurrección de nuestro señor Iesu Christo./ <i>La gloria, el alegría, el triunfo quiero...</i>	f. 375: CANTO A LA SAGRADA/Resurrección de nuestro Señor/IESV Christo./ <i>La gloria, el alegría, el triunfo quiero...</i>
f. 376v: Fin/ Pedro Zapata del Mármol.	f. 432v: LAUS DEO./ CON LICENCIA,/ En Lisboa por Manuel de Lyra, /impresor de Libros, año/1592.	f. 387v: FIN./ GRANADA./ POR SEBASTIAN DE/ Mena. Año de 1599.
	f. 433: TABLA DE LO/contenido en las obras/de Gregorio Sylvestre.	

Apéndice 3. árbol genealógico Gregorio Silvestre



(1) *Discursos Medicinales*, Juan Méndez Nieto

(2) María de Cazalla y G. Silvestre fueron los padrinos de un hijo de Diego de Aranda bautizado en la parroquia de San Justo el 20 de Junio de 1550. Libro 2º, f. 1-9. (M. Ocete, 1939, p. 32)

(3) Según el *Discurso* de Pedro de Cáceres muere mes y medio antes que el poeta y este fallece el 8-X-1569.

(4) [Ms. Archivo de Simancas, fol. 299v]: Vecindario de Granada formado el año de 1561: En la casa de Gregorio Silvestre en la Parroquia de San José figuran ese año los siguientes: G. Silvestre y su mujer J. Cazorla, Luis Dias como hijo, María de Mesa como hija, Luis de Ballesteros y Cristóbal de Morales (músico sevillano que en teoría vive de 1500-1553). No figura Juan. (M. Ocete, 1939, p. 32)

Apéndice 4: la metamorfosis hermenéutica de la tradición clásica y la heterogeneidad genérica de la fábula mitológica

El tránsito medieval del mito y la recuperación de los temas clásicos en la literatura occidental

La variedad de referencias mitológicas que encontramos entre los versos de Gregorio Silvestre denota la predilección del poeta por la materia clásica. No obstante, en algunas composiciones, las alusiones o guiños que el autor ofrece al lector parecen dar por sentado que este es conocedor de esa tradición y que, en consecuencia, entenderá sin dificultades la chanza elaborada. Por otra parte, esa presuposición por parte del poeta denotaría que su entorno poético inmediato compartía ese gusto por las historias clásicas así como por toda esa materia que ahora llamamos mitológica. Muchos de esos relatos que, con mayor o menor fortuna, habían logrado superar la oscuridad alegórica medieval encontraron espacio en la obra de autores que, como Silvestre, se acercaron al mito con fines meramente literarios. Las archiconocidas historias clásicas de traición, crueldad y, sobre todo, desamor eran equiparadas a la situación sentimental de esos poetas y ofrecían, además, nuevos y llamativos elementos con los que enriquecer sus composiciones y establecer juegos literarios. Por otro lado, al abordar la cuestión de la recepción del legado cultural clásico al que pertenecen las historias mitológicas que tanto interesaron a los autores del XVI, observamos cómo esta tradición ha logrado adaptarse consecutivamente a las necesidades que los nuevos postulados ideológicos han ido exigiendo, encontrando fácil acomodo en las sucesivas corrientes estéticas y literarias hasta, prácticamente, nuestros días. Por tal motivo, es necesario echar la vista muy atrás para localizar el origen de esas historias, observar por qué cauces fueron transmitidas y, por último, comprender cómo los poetas, y en especial Gregorio Silvestre, las recibieron y transmitieron.

Ya en el siglo IV a. C, Evémero de Mesene señalaba el posible origen popular de los mitos, abanderando una teoría, que hoy denominamos evemerística, para la interpretación de esas historias, y que sostenía que esos relatos tenían como base realidades históricas o sociales, enmascaradas bajo

sus acciones y personajes. En esa línea, como apunta Escobar Borrego (2002, p. 15), en relación con el origen del mito de Psique y Cupido, la materia mitológica se ha transmitido a modo de “narraciones folclóricas” enraizadas en situaciones o comportamientos que eran considerados tabú en la época antigua. De hecho, encontramos la primera recuperación de la fábula de Psique y Cupido en la literatura latina entre las historias del *Asno de Oro*, donde el mito ya aparece vinculado a la sátira y la ironía, como herramienta para describir, enjuiciar o denunciar hechos y actitudes propios de la época de Apuleyo. En otras palabras podríamos decir que, bajo el manto superficial de personajes llamativos, narraciones entretenidas y contextos ornamentados, encontramos asuntos procedentes de la realidad más inmediata de los autores como son el adulterio o la deshonra. Sin duda, como veremos, esas conductas ilícitas no han sido exclusivas de griegos y romanos y resulta evidente que estos se han sabido mantener como referentes simbólicos para toda una tradición que ha reiterado consecutivamente esos comportamientos.

Acerca de la permeabilidad de lo mitológico, se ha subrayado el hecho de que “apenas encontramos en las literaturas griega y latina un género literario que no dé cabida al mito como un ingrediente más o componente único de su contenido, pues incluso la historiografía, a pesar de su propósito fundamental de narrar lo cierto y seguro, aquello de cuyo acaecimiento se tiene constancia, cuando se enfrenta con los tiempos remotos de los orígenes, se hace eco así mismo de lo legendario y maravilloso siendo en estos casos difícil trazar la frontera entre mitología e historia” (Cristóbal López, 2000, p. 30). En consecuencia, a pesar de la transgresión genérica y probablemente por su carácter fabuloso, el mito pronto encontró en la literatura un cauce de expresión que le era favorable. Encontramos en las literaturas griega y latina obras como la *Iliada* y la *Odisea* de Homero o las *Metamorfosis* de Ovidio cuya significación desde una perspectiva literaria es doble pues actúan de compiladores de ese folklore mayoritariamente oral y ejercen a la vez de vehículo para su introducción y transmisión en la cultura occidental.

La época de tránsito que se inicia con la caída de la Roma imperial resulta también un buen punto de partida para el estudio de la recepción y la interpretación de la materia clásica. La decadencia del Imperio romano avanzó paralela a la configuración de una nueva religión en expansión y a la transición hacia un nuevo modelo de sociedad en el que se hizo necesaria una reubicación del legado clásico así como de sus dioses, que a todas luces se

contraponían a los nuevos preceptos eclesiásticos. La entrada en juego de nuevas ideologías religiosas pronto generó un debate acerca de la necesidad, la utilidad y la veracidad de todas esas historias que suponían un verdadero reto a la moralidad cristiana. En ese contexto, Fulgencio entendió que esa tradición podía resultar de utilidad si aquellas historias clásicas se ofrecían como meras ficciones poéticas mediante las cuales era posible construir lecciones moralizadoras. En esa línea, sus *Mythologiarum libri* se basaban en la significación etimológica de los personajes, a los que se les atribuían infinidad de connotaciones que se contagiaron, no solo a otros tratadistas mitográficos, sino también a otros poetas. Por otro lado, la perspectiva teológica de Boecio (c. 480-524/525), considerado una autoridad eclesiástica en su época y un canal fundamental para la introducción de Ovidio en España (Neumeister, 2000, p. 80), proponía en la *Consolatio philosophae* un diálogo con la filosofía a bien de abordar diferentes cuestiones inherentes al ser humano tales como la preocupación por el destino, la fortuna o la existencia/presencia de Dios. A modo de complemento del debate filosófico, Boecio trasladó al verso las historias de Orfeo y Circe, recuperando la narración ovidiana para la construcción de su propia alegoría.

En los albores de la Edad Media, la materia mitológica se difunde, en parte, mediante las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla (h. 560-636), el *De Universo libri XXII* del monje benedictino Rabano Mauro (h. 780-856) o los tratados de Mitógrafos Vaticanos, cuya obra habría sido elaborada desde el siglo VI hasta bien entrado el siglo XIII. Las particularidades que se desprenden de estos nuevos compendios mitológicos retratan el modo en que la tradición clásica entró a formar parte del nuevo imaginario medieval que se gestaba. Las historias antiguas eran todavía de interés, aunque la autoría eclesiástica de muchas de esas mitografías promovía una difusión del mito revestida de matices alegóricos, mediante la contraposición del carácter profano de esos textos a la moral religiosa imperante en la época. Por este motivo, en algunos aspectos, la Edad Media se conforma como una época oscura en cuanto a la difusión y la re-interpretación de esa cultura antigua. No obstante, ya en el siglo XII, comienza a observarse cómo la configuración de nuevos estamentos sociales derivados de la prosperidad económica de Francia influye en un creciente interés por las aventuras de dioses y héroes paganos y por la recuperación de sus historias al mismo tiempo que Ovidio se postula como fuente principal para los autores de la época.

En esa línea, encontramos en la literatura francesa del siglo XII, un comentario a las obras de Ovidio y de sus *Metamorfosis* llevado a cabo por Arnolfo de Orléans, que las incluía, por primera vez, como material didáctico para sus clases de latín, gramática o retórica. El hecho de que las narraciones ovidianas entraran a formar parte del currículo académico explicaría que hoy tengamos noticia, por ejemplo, de hasta seis textos latinos medievales que reproducen la historia de *Píramo y Tisbe*, y entre los que encontramos versiones de Mathieu Vendôme o Gervase de Melkley, discípulos ambos de la escuela de Chartres (Glendinning, 1986, p. 51). En Francia, se conservan también dos traducciones tempranas y anónimas de las *Metamorfosis* ovidianas. El *Lai de Pyrame et Thisbé* y el *Lai de Narcisse* (s. XII) bien podrían ser un ejercicio práctico de las clases de Orleans.

En cualquier caso, la recuperación de Ovidio y, especialmente de las *Metamorfosis*, ayudó y facilitó la propagación, una vez más, de todas esas historias mitológicas y asimismo, “en la medida en que estos textos son relativamente autónomos representan la primera manifestación del género corto en la literatura medieval francesa y están directamente relacionados con el renacimiento de la Antigüedad latina que se da a mediados del siglo XII en el norte de Francia” (Botero García, p. 2010). En esa línea encontraríamos también el mito de Píramo y Tisbe que Chrétien de Troyes introdujo en su *Conte de la Charrette* así como su versión de la *Philomena* que quedó incluida en el *Ovide Moralisé*.

Por otro lado, las polémicas existentes entre las diferentes escuelas quedaron declaradas en términos como los que Vendôme utilizaba para aludir a Arnolfo de Orléans, a quien se refería como a “Rufus³³⁹” en su *Ars versificatoria*, indicando que en esos momentos ya estaba abierto el debate acerca de la enseñanza y el necesario acercamiento de los autores clásicos a los estudiantes. Con cierto paralelismo, en la Corte de María de Francia, empezaron a gestarse otro tipo de obras más centradas en el relato mitológico como fuente de entretenimiento y deleite. Los romances mitológicos —el *Roman de Troie*, el *Roman de Enéas* y el *Roman de Thèbes*—, *De Amore* de

³³⁹ *DRAE*: del lat. *rufus*, pelirrojo, rubio, por alusión a la costumbre de las meretrices romanas de adornarse con pelucas rubias.

En este caso, el término latino usado con fines peyorativos por parte de Vendôme, podía estar motivado, por la difusión de obras de la época romana que postulaban una organización divina lejana a la que imperaba en la época de ambos autores.

Andreas Capellanus o el famosísimo *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meun, transmisores de múltiples referencias mitológicas, resultaron significativos desde el punto de vista de la recepción porque comenzaban, desde la ironía, a señalar varios estereotipos y tópicos derivados del amor cortés.

Durante esos años, en Castilla, son ya conocidas las ideas de Gonzalo de Berceo y algunas obras del Mester de Clerecía, cuyos autores demuestran cierto conocimiento y dominio de la tradición literaria francesa. El anónimo *Libro de Alexandre* se proyecta como amplificación de la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon. Por otro lado, hacia 1270, da comienzo un proyecto historiográfico impulsado por Alfonso X junto a la Escuela de traductores de Toledo. De las fuentes manejadas en el escritorio alfonsí para llevar a cabo la *General Estoria* destaca el influjo de textos como el *Roman de Troie* arriba citado y otras fuentes latinas, principalmente las *Heroidas* y las *Metamorfosis* en consonancia con las *Allegoriae* de Arnolfo de Orléans, o los *Integumenta Ovidii* de Juan de Garlandia (Salvo García, 2014, p. 55). También inspirado por Arnolfo de Orléans, en Italia, a finales del siglo XIII, Giovanni del Virgilio se propone acometer, la tarea de comentar a Ovidio y la de promover el estudio de otros autores clásicos como Estacio, Virgilio o Lucano. Fulgencio todavía resonaba en comentarios como el *Fulgentius metaforalis* (h. 1300) del inglés John Ridewall y todavía eran habituales las lecturas de Ovidio en clave alegórica. Sin embargo, la eclosión mitológica italiana se producirá durante el *trecento*.

Dante, Petrarca y Bocaccio, considerados los precursores de la literatura en italiano, son receptores de esa tradición mitográfica teñida de alegoría y, a pesar de ello, logran reconstruir en sus obras imágenes y arquetipos —de la mujer, de Dios o del amor— que van a quedar asentados y ejercerán una importante influencia en la literatura de los siglos posteriores. A modo de ejemplo, podemos referirnos a la lectura figurativa del mito en la *Divina Comedia* de Dante (1265- 1321) y su viaje a los infiernos, que abre el camino a una variada reformulación de cárceles, sueños, hospitales y laberintos de amor o al concepto del amor e imagen de la mujer que encontramos en el *Canzoniere* de Petrarca (1304-1374), inspirado en la poesía medieval provenzal y referente para poetas posteriores que tomarán esas maneras petrarquistas —y también los relatos clásicos— para la elaboración de metáforas acerca de sus acaso particulares aventuras sentimentales. A

pesar de la fuerte presencia divina, el ser humano se cuestiona y debate acerca de su propia existencia en una reflexión que avanzará hasta teorías antropológicas que desbancarán el teocentrismo medieval. Junto a Dante y Petrarca, Bocaccio (1313-1375) tratará el mito en obras como *La caza de Diana* o las *Ninfale Fiesolano* aunque, de manera global y mayoritaria, es su *Genealogia deorum gentilium*, la que destaca por su carácter enciclopédico y su característica catalogación mitológica. Sin atender a una secuenciación de la acción, más o menos lineal, Bocaccio antepone la descripción de los personajes a las historias o fábulas narradas, dejando espacio a una clasificación marcada por atribuciones similares a las formuladas por Fulgencio y por los mitógrafos vaticanos. Sin embargo, en su voluntad de ofrecer los mitos siguiendo fuentes clásicas y en su defensa de la utilidad de esas fábulas para la renovación de la poesía, reside una intencionalidad que va más allá de la didáctica moral.

Aunque las obras de Dante, Petrarca y Bocaccio reafirman en gran medida la utilidad de lo mitológico y su fructífera unión con la literatura, nuevos tratados acerca de la materia mítica continuaron sucediéndose a lo largo del siglo XIV por toda Europa. A partir del *trecento* es necesario el conocimiento de los relatos antiguos, incluso para comprender la poesía coetánea y Ovidio constituye una importante fuente de material mitológico. El conocidísimo *Ovide moralisé*, fechado a comienzos del siglo XIV, llegó a imprimirse con el subtítulo de *La bible des poètes*, debido a su popularidad y difusión entre los círculos literarios y ambientes cortesanos. La crítica pronto advirtió la importancia de esta obra que ofrecía, por primera vez, la posibilidad de leer a Ovidio en la lengua vernácula de Francia. Aunque no existe todavía consenso acerca de la fecha de composición exacta de la obra³⁴⁰, sí se ha rastreado su influencia en textos como el *Ovidus moralizatus* (h. 1340-1350) de Pierre Bersuire, así como también en obras de otra índole e idioma, como la *General Estoria* de Alfonso X³⁴¹. Por otro lado, del comentario de Giovanni del Virgilio derivará el primer compendio mitográfico en toscano, el *Ovidio metamorphoseos vulgare*, de Bonsignori

³⁴⁰ Díaz Platas y Meilán Jácome (2016, p. 276) proponen para la fecha de composición un período de tiempo comprendido entre 1317 y 1324. También mencionan como posible autor de la versión del *Ovidé Moralisé* en verso a Philippe de Vitry y dan noticia, además, de otras dos versiones en prosa de finales del XVI así como de la compuesta en latín por Pierre Bersuire.

³⁴¹ Cfr. Jose María de Cossío (1952, p. 27) e Isabella Tomassetti (2009, p. 302).

(1375-1377) en el que se especifican, entre otros asuntos, cuatro tipos de literatura: la “historia”, para crónicas sobre personalidades virtuosas; la “leyenda”, para el relato de hechos valerosos de santos y personas justas; la “fábula”, como modo poético donde se narran hechos imposibles; y la “novela”, reservada para historias nuevas y hechos novedosos (Guthmüller 2009, p. 91).

Muchos poetas recurrían directamente a los clásicos mientras otros bebían de fuentes secundarias tales como los comentarios o tratados mitográficos. Esta circunstancia pone de manifiesto el distinguido papel de estas obras, consideradas autoridades en cuanto a la transmisión de textos, autores y temas de la antigüedad, a pesar de la re-interpretación y de la utilización con fines moralizadores. En esa línea, las numerosas traducciones a la lengua vulgar de cada región suponen también un auge en la difusión de los relatos antiguos, especialmente de Ovidio y de su obra que, como hemos visto, se había recuperado y había comenzado a incluirse en los currículos académicos ya en el siglo XII, con Arnolfo de Orléans. En Castilla, el Mester de Clerecía muestra su distanciamiento respecto a Ovidio y sigue la tradición didáctica esópica, en obras como el *Libro de Buen Amor* (1330-1343) en la que se recuperan un buen número de fábulas que son utilizadas por el Arcipreste de Hita a modo de *exempla* para satirizar las ideas de Ovidio en su *Ars amatoria* y su *Remedia amoris*, los cantares de gesta y algunas prácticas litúrgicas.

También a modo de ejemplo y explícitamente rubricado en el título, el *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio* (1331-1335) de Don Juan Manuel recurre al cuento y al relato con propósitos moralizantes. En la corona aragonesa, un grupo de intelectuales entre los que destacan Enrique de Villena, Bernat Metge o Francesc Eiximenis, demuestran un cambio de moral en la interpretación de los clásicos. Como argumentaba Gascón-Vera (1989, p. 201), “su mayor educación y conocimiento del latín les lleva a utilizar los textos clásicos comentando su contenido y aprovechando la perspectiva histórica sin contaminarla con un sustrato medieval ya obsoleto”. Probablemente influenciado por *Lo somni* (1399) de Bernat Metge e inspirado por el carácter tenebroso del infierno, Villena (1384-1434) se decidió a traducir múltiples textos clásicos, autores italianos como Petrarca y obras como la *Divina Comedia* de Dante. La traducción de la *Comedia* llevada a cabo por Villena significó la difusión de la obra dantesca

en las letras castellanas y la consecuente reformulación del infierno de amor como espacio poético que encontramos en obras posteriores como la *Comedieta de Ponça* del Marqués de Santillana o en el *Laberinto de la Fortuna* de Juan de Mena.

Un aspecto clave en relación con la recuperación de la cultura antigua, y con ella la filosofía de Platón, en Occidente comienza a producirse en el momento en el que el Emperador de Oriente, Juan VIII, asiste al Concilio de Ferrara para negociar la unión entre los dos cismas cristianos. Los humanistas italianos y la curia del Papa Eugenio IV, recibieron al séquito ortodoxo, formado por personalidades instruidas en la tradición bizantina y grandes conocedores de los preceptos de filosofía griega. La imposibilidad de mantener el Concilio en Ferrara y las hábiles tramitaciones de Cosme de Médicis favorecieron que, finalmente, en el año 1439, el Concilio se estableciera en Florencia, ciudad que acogió e integró las ideas que llegaban de Oriente. En ese ambiente de renovación y bajo la protección y el soporte de la familia Médicis, en 1459 se configura la Academia neoplátonica florentina con la intención de recuperar y estudiar las tradiciones helenísticas y bizantinas y promover una conciliación entre la filosofía y la religión. Forman parte de esa Academia, liderada por Marsilio Ficino (1433-1499), personajes influyentes de la sociedad florentina como Lorenzo de Médicis, Poliziano, Landino, Pico de la Mirándola o Boticelli que acuden a las reuniones y debaten acerca de las teorías platónicas acerca del Eros, de la dualidad entre cuerpo y alma o la búsqueda de la belleza.

El mito, como artificio literario, había ampliado ya sus horizontes en la bucólica *Arcadia* (h. 1458) de Sanazzaro, en la que las églogas construyen un relato pastoral de mayor envergadura por el que desfilan distintas historias clásicas. En la corte de los Médicis, como en la de Maria de Francia, comienzan a llevarse a cabo representaciones que tienen como finalidad el deleite y entretenimiento de los asistentes y toman sus argumentos de los relatos mitológicos antiguos.

Bodo Guthmüller (2009, p. 26) señala el *Orfeo* (1480?) de Poliziano como referente de lo que él denomina “drama mitológico”. Con una estructura pensada para que pudiera ser representado, el drama mitológico se construía a modo de espectáculo teatral y tomaba forma mediante el uso de una poesía narrativa. A menudo, este tipo de composiciones se representaba en época de Carnaval o con motivo de celebraciones especiales que, entre

otras funciones, servían para legitimar el poder del príncipe soberano, que era situado en un mundo superior, sobrehumano y fabuloso. Tal es el caso de *Las Stanze per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de' Medici* (1475) del mismo Poliziano, en las que recurriendo a la octavas, el poeta se inspira en la materia fabulosa para elaborar un nuevo relato centrado en los amores de Giulio de Médici y su amada Simonetta. En ese contexto cortesano se representaron también otras piezas como el *Volgarizzamento del Piramo e Tisbe* de Giovanni Sabadino degli Arienti que Folin (2008, p. 3) señala en un inventario del duque Hércules I d'Este fechado hacia 1470.

Junto a Poliziano, otros autores se sumaron a la revalorización del mito con fines estilísticos y de deleite, hecho que favoreció su desvinculación de la alegoría y de los preceptos moralizadores escolásticos. También durante este último cuarto del siglo, en 1475, se imprime en Ferrara la *Teseida* de Bocaccio, inspirada en la *Tebaida* de Estacio que a su vez seguía la tradición argumental de los “Siete contra Tebas”, leyenda inspirada en la historia de Edipo y la configuración de su reino, que originó una de las mayores guerras de la Grecia clásica. La obra se publicó junto a unas glosas mitológicas de Pier Andrea de Basi.

La materia carolingia sigue aportando material literario para el *Orlando enamorado* (1486) de Matteo Boiardo, obra con la que el autor pretende renovar el género haciendo uso del éxito flagrante de las fábulas antiguas, aunque cuando se publica ya existen obras como el *Morgante* (1480) del florentino Luigi Pulci, en la que puede leerse en clave burlesca un retrato de los héroes y caballeros pertenecientes a la materia épica francesa. Las críticas al romance caballeresco no tardan en airear las flaquezas de un género que comienza a ser considerado un entretenimiento vulgar y desprestigiado, en contraposición al creciente interés por el poema mitológico que se conforma como una vertiente literaria más culta, inspirada en autores clásicos con el objetivo de revalorizar la literatura escrita en lengua vernácula italiana.

Más tarde, Niccolò da Corregio en su *Fábula de Psique y Cupido* (1491) emancipa, por primera vez, el relato mitológico de las *Metamorfosis* de Apuleyo para componer un poema autónomo que el autor dedicó a Isabella d' Este, hija del duque de Ferrara. En esa misma línea, compone Galeotto dal Carreto las *Noze de Psique e Cupidine* (1499) significativas por ser la primera versión dramática de esta fábula (Güthmuller, 2009, p. 242). Tanto en la obra de Galeotto, como en la de Corregio, el relato importa porque guarda relación

con el presente de los autores. Por otro lado, el carácter argumentativo que demanda el relato de las fábulas mitológicas, favorece que su re-escritura se presente a modo de poesía narrativa.

Estas composiciones en verso denotan ya el éxito de la fábula mitológica pero también su carácter híbrido como género que, por las características de sus historias, necesita construirse como poesía narrativa. El estilo directo de los diálogos teatrales rompía la monotonía del discurso en tercera persona y daba ritmo a esas re-interpretaciones de los mitos, amplificadas y trasladadas al entorno de los poetas.

La fábula mitológica en los ambientes literarios renacentistas de Italia, Portugal y España

El florecimiento y omnipresencia del mito en la Italia del *Cinquecento* es indiscutible si atendemos a la variedad de compendios de emblemas, obras mitográficas y literarias que recurren al mito y lo transmiten, bien didácticamente, bien con fines poéticos. A comienzos de siglo, en sus comentarios al *Asno de Oro* de Apuleyo (1500), Filippo Beroaldo matiza la mutable utilidad de lo mítico indicando que los relatos clásicos son más próximos a los *exempla* que a la alegoría. Los autores continúan con su defensa del mito como material poético y lo encaminan a que sirva de ejemplo de sus vivencias personales, desvinculándolo de cualquier intención moralizadora. Por otro lado, y a diferencia de la larga práctica medieval, las fábulas antiguas comienzan a re-escribirse y difundirse por su belleza en sí mismas y van dejando desear, paulatinamente, el estandarte de una moral pagana, en muchos aspectos contraria a las convenciones cristianas, que venían salvaguardándose desde siglos atrás. Por otro lado, aunque los tópicos alegóricos en los comentarios a Ovidio todavía resuenan, por ejemplo, en las *Metamorfosi* de Nicolò degli Agostini (1522) durante los primeros años del siglo XVI, salen también a la luz tres largos poemas mitológicos que son un importante acopio de relatos antiguos: El *Thebano* (Venecia, 1503) de Battista Caracini da Macerata, la *Amazonida la qual tracta le gran bataglie e triumpho che fece queste donne Amazone* (Venecia, 1504) de Andrea Stagi da Ancona y el *Vidriario* (Bologna, 1504) de Giovanni Filoteo Achillini (Guthmüller, 2009,

p. 210). Caracini, influenciado por Petrarca y por la *Tebaida* de Bocaccio, compondrá su poema para expresar sus lamentaciones amorosas. Stagi recurrirá a la écfrasis poética para introducir el mito en su composición mientras Achillini se centra en la introducción de comentarios y observaciones jocosas que le permiten distanciarse del relato, del mismo modo que anteriormente habían hecho Ludovico Pulci o Mateo Boiardo. En cualquier caso, las tres obras reciben una gran influencia, no solo de Ovidio y las *Metamorfosis*, sino también de Bocaccio, Petrarca y el legado heredado de las ficciones épicas caballerescas.

La superación de esas lecturas medievales alegóricas comenzó a evidenciarse en el tratamiento de lo mitológico como pretexto para la recreación artística y en el distanciamiento por parte de los autores de las posturas moralistas y ejemplarizantes. Por ese motivo, la paulatina transición hacia una actitud renacentista, el influjo que comenzaron a ejercer nuevas corrientes filosóficas o Academias —como la de Ficino—, o la metamorfosis lingüística que sufrió la lengua latina resaltan la complejidad de un período interesante desde el punto de vista de la recepción de los autores antiguos así como desde la perspectiva en cuanto al tratamiento de esas populares narraciones que comenzaban a ofrecerse sin más pretensiones que el deleite. Los escuetos diálogos de las fábulas ovidianas, por otro lado, pronto sirvieron para la elaboración de piezas dramáticas como las de Poliziano, que se representaron en el círculo de los Médici. A su vez, y mientras los romances comenzaban a verse como entretenimiento popular y desgastado, el mito buscaba su voz poética en el teatro mitológico o la octava rima Guthmüller (2009, p. 242) y, poco a poco, el declive del romance caballeresco fue asimilado por el éxito de los temas mitológicos, especialmente en los ambientes cortesanos. Observamos, en consecuencia, cómo el relato mitológico cobra significación y termina por emanciparse de los corpora mitográficos y se convierte en el asunto único de *lais*, piezas dramáticas o cantares populares en octavas y romances.

Siguiendo esa línea de poemas de raigambre mitológica encontramos la *Favola di Narciso* (incompleta) compuesta por Giovanni Muzzarelli entre 1511 y 1516. En ese contexto, también Pietro Bembo inicia la redacción de sus *Prose della volgar lingua*, que no se publicarán hasta 1525, en las que hace patente la necesidad de *nobilitare* el idioma vulgar para equiparar sus normas a las de otras lenguas, como, por ejemplo, el latín. Años más tarde, y

paralelamente a la publicación del *Orlando* (1532) de Ariosto, se imprimieron las *Opere Toscane* de Luigi Alamanni.

En ese espacio narrativo que comparten el poema mitológico y el caballeresco, Alamanni compuso sus tres *favolas* inspiradas en los relatos ovidianos de Atlanta, Faetón y Narciso. La *fávola di Narciso* será bien recibida en los círculos poéticos andaluces y asomará, entre otras, en las versiones posteriores de autores como Acuña o Silvestre.

Esa traslación de relatos ovidianos se observará también en *Gli Amori* de Bernardo Tasso, obra impresa en 1534 y que incluye las versiones del autor sobre los relatos de Piramo e Tisbe, y Eco y Narciso (1534), en un intento de equiparación del verso italiano al hexámetro latino y, más tarde, en el tercer libro de *Gli Amori* (1537), el poeta incluirá, siguiendo en este caso a Museo, la historia de Leandro y Ero que años más tarde también inspirará a Boscán. Así mismo, aparece una *Favola di Piramo e Tisbe*, en 1535 de un misterioso autor apodado “Amomo” que Bucchi (2010) considera “un poète italien exilé en France, que Nicole Bingen a récemment proposé d’identifier avec le Napolitain Antonio Caracciolo” (p. 53). Por otro lado, Menéndez y Pelayo dio noticia de otra versión de la *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atlanta*. Esta versión, compuesta por Girolamo Parabosco (1524-1557), debió componerse poco después de las anteriores y habría sido una de las fuentes de la versión homónima de Diego de Hurtado de Mendoza (Menéndez y Pelayo, 1949, p. 165).

La vertiente literaria del mito ya no conoce límites en el XVI. Las églogas, los poemas narrativos o el teatro tienen como sujetos protagonistas a personajes mitológicos y es recurrente encontrar historias fabulosas en sus argumentos. De aquel *Morgante* y, especialmente, de aquel *Orlando enamorado*, surgen ahora obras como el irónico *Orlando furioso* (1532) de Ariosto que reafirma la consideración, a esas alturas, que se tenía del género de caballeros y héroes. Tampoco sorprende entonces que a mitad de siglo Luigi Alamanni publique sus *Poemeti mitologici* (1542) ni que Ludovico Dolce elabore sus *Stanze di diversi illustri poeti, nuovamente raccolte da M. Ludovico Dolce, a commodo utile de gli studiosi della lingua Thoscana* (1553). El mito se va adaptando a diferentes géneros textuales y se acoge a diferentes modas literarias, abandonando el latín por otras lenguas más populares, designadas vulgares por su distanciamiento respecto a la lengua culta y por la posición social de sus hablantes. El hecho de que la tradición

literaria y mitológica clásica comience a difundirse mediante diferentes lenguas románicas indica también que existía una voluntad de dignificación de esas distintas lenguas nacionales, así como también de sus literaturas, a través de temas y autores propios del ámbito literario erudito.

Ovidio continúa traduciéndose: en Francia Clément Marot traslada las *Metamorfosis* ovidianas al francés, entre 1534 y 1543, mientras en España, habrá que esperar a las traducciones de Bustamante (1545) y de Felipe Mey (1586). Por otro lado, autores como el francés François Habert traducen y reproducen diferentes episodios mitológicos siguiendo el modelo *Ovidé Moralisé* y el *Gran Olympe* (Lyon, 1532). Entre sus obras encontramos traducciones de Horacio, Catón y una versión en rima francesa de los 15 libros de las *Metamorfosis* de Ovidio entre las que figuran la *Fable de Pyrame et Thisbé*, la *Description poétique de l'histoire du beau Narcissus* (1541) o la *Déploration poétique de feu M. Antoine Du Prat, en son vivant chancelier et légat de France, avec l'exposition morale de la fable des trois déesses Vénus, Juno et Pallas* (1545) de Habert. Sin embargo, aunque se comprendía perfectamente la lectura de las obras en lengua romance, para entender a los poetas modernos todavía era necesario el conocimiento de lo clásico y eso favoreció que los relatos y las historias de dioses, héroes y otros personajes mitológicos también encontraran un canal de difusión válido en los libros de emblemas y epigramas, que incluían entre sus páginas glosas y comentarios de episodios míticos acompañados de ilustraciones gráficas.

Estas obras tienen como referente principal y primero el *Emblematum libellus* (1531) de Alciati, obra que gozó de una amplísima recepción si atendemos a las múltiples reediciones y traducciones llevadas a cabo, entre otros, por el Brocense, Hernán Nuñez de Toledo (1549), apodado Pinciano, o la más tardía de Josep Romaguera (1681), que propuso su traducción al catalán. Por otro lado, el humanista Teófilo Folengo, conocido gracias a la fama de su *Baldus* (1517), obra en la que se alude burlescamente a autores de la talla de Virgilio o Dante y se satirizan géneros como los libros de caballerías, ejerció de propulsor del latín macarrónico bajo el pseudónimo de Merlín Cocayo, publicando una serie de epigramas que aparecerían traducidos, entre otras, en las *Obras* de Gregorio Silvestre. No obstante, junto a los libros de emblemas y epigramas, los compendios mitográficos eran todavía en el XVI importantes fuentes de las que extraer información acerca de las historias y fábulas antiguas. Los autores recurrían a ellas para

componer y los lectores acudían a ellas para comprender mejor el sentido de las nuevas obras que se publicaban. En ese contexto se lleva a cabo la publicación, a mediados de siglo, de los conocidos tratados mitológicos de Giraldi (*De deis gentium varia et multiplex historia*, Basilea, 1548), de Natale Conti (*Mythologia*, Venecia, 1551) y de Vincenzo Cartari (*Imagini colla sposizione degli dèi degli antichi*, Venezia, 1556).

En España, como en el resto de Europa, la mitología también entra en buena parte de la mano de Ovidio. Ya hemos aludido a las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla y también hemos señalado las fuentes manejadas para la *General Estoria* de Alfonso X y es conocido por todos el carácter erudito de obras como el *Libro de Alexandre* o el *Libro del Buen Amor*. Sin embargo, como señala Tomasseti (2009, p. 308), muchos autores recurrían a fuentes de segunda mano como la traducción de las *Heroidas* recogida en *El Bursario* de Rodríguez del Padrón³⁴², o la de las *Metamorfosis* llevada a cabo por Francesc Alegre en 1494. Por otro lado, el primer compendio mitográfico español, si bien compuesto en latín, lo lleva a cabo Alonso Fernández del Madrigal (1410-1455). Inspirado por la *Genealogía* de Bocaccio, el “Tostado” compone su *Tratado de los dioses de la gentilidad* que aparecerá tardíamente y se reimprimirá en Burgos en 1545.

Las relaciones políticas entre España e Italia propiciaron el contacto entre los autores de ambos países que en su mayoría ejercían de embajadores, diplomáticos o militares e interactuaban en los círculos literarios de esas ciudades extranjeras. Tal es el caso de Garcilaso de la Vega, que entró como miembro de la guardia regia en la Corte castellana de Carlos I, en el séquito de la infanta Leonor. Durante esos primeros años, el autor pudo relacionarse con el poeta portugués Francisco Sá de Miranda y tras su paso por Roma, Florencia y Francia, se asentó en Nápoles hacia 1532. Allí entró en contacto con Bernardo Tasso, Luigi Tansillo o Juan de Valdés. No conocemos fábulas mitológicas de Garcilaso aunque sus obras, publicadas junto a las de su compañero y amigo Juan Boscán, en 1543, incluyen múltiples églogas y sonetos que versan temas relacionados con el mundo clásico. Por otro lado, la

³⁴² Acerca de la recepción de las *Heroidas* y *Bursario* así como para el estudio de su influencia en *La Celestina*, véase el trabajo de Alberto M. Forcadás (1989) en el que se pone de manifiesto y se prueba cómo Francisco de Rojas recurrió a Juan Rodríguez del Padrón más que al original latino.

mil veces recreada imagen de Boscán y Navaggiero paseando por los jardines de la Alhambra y la conversación que mantuvieron ambos autores, tomadas de la epístola que Boscán remitió a la Duquesa de Soma, dan muestra también de esas relaciones tan diplomáticas como literarias.

La carta a la ilustre señora, no obstante, tiene algunos pasajes propios de un manifiesto literario. Juan Boscán describe sus composiciones al modo italiano y subraya el carácter de estas composiciones que, a su juicio, “es más grave y de más artificio y (si yo no me engaño) mucho mejor que la de las otras”.

Para Canosa Hermida (1998) este texto “constituye la única reflexión metaliteraria que media entre el *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina, a finales del siglo XV, y el *Arte Poética en Romance Castellano* de Sánchez de Lima, publicado en 1580. Juan Boscán relata cómo, en ese ir y venir de influencias y fuentes de inspiración, Navagiero le anima a traducir *Il Cortesano* de Castiglione —que finalmente se publicó en 1534— e introduciría al catalán en el mundo del endecasílabo. La influencia de Castiglione, que casualmente muere en la ciudad que ve nacer a Garcilaso, es palpable en su segunda égloga, *Tirsi*, que parece tomar como modelo la obra homónima que el italiano compuso junto al cardenal Caesare Gonzaga, para renovar el género pastoril a la manera de Sanazzaro (Gargano, 2002, p. 70). En la epístola, Boscán también manifiesta sus inquietudes, pues no entiende la oleada que reprende esa nueva práctica literaria de la que reconoce “he querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano”. Las palabras de Boscán a su destinataria, doña Beatriz Fernández de Figueroa, nieta del Gran Capitán, debieron ser redactadas con posterioridad a 1539, fecha en la que la joven contrae matrimonio con don Fernando Folch de Cardona, Duque de Soma. A ella dirige el poeta el prohemio que prologa el segundo libro de sus *Obras*, “precisamente porque la cree al corriente, por sus orígenes familiares, de la tradición literaria italiana” (Morros Mestres, 2008, p. 91).

Para el estudio de la fábula mitológica como género interesa, especialmente, la versificación de la *Fábula de Ero y Leandro* que Boscán habría compuesto en fechas cercanas a su enlace con Ana Girón de Rebolledo, en 1539. El poeta “buscaba una fábula que se aviniera con la idea del amor conyugal que se había forjado desde que empezó la relación con la que iba a ser su esposa [...] y en esa decisión pudo también haber influido el

posible diálogo con Bernardo Tasso en algún momento de 1537 o 1539, los años en que se ha supuesto que el poeta italiano estuvo en España, y más concretamente en Barcelona” (Morros Mestres, 2013, p. 200).

En este ambiente cortesano castellano e italiano encontramos también a Diego Hurtado de Mendoza, embajador de España y parte del séquito diplomático del emperador Carlos I. En sus obras figura una *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atlanta*, en octavas reales y que se publicó, por primera vez, en la edición de las *Obras* de Boscán y Garcilaso preparada por Alfonso de Ulloa en 1553. Así bien, Juan Boscán eligió un tema mitológico para celebrar una unión conyugal del mismo modo que hiciera Poliziano en sus *Stanze* en honor de las nupcias de Giuliano de Médici, tomando como fuente el poema de Museo y la versión italiana de Bernardo Tasso. Por su parte, la *Fábula de Adonis* de Diego Hurtado de Mendoza, sí tomaba el relato de las *Metamorfosis* de Ovidio, aunque lo amplificaba y aderezaba con variadas referencias mitológicas y alusiones a su entorno más personal. Ambos textos recuperaban, a modo de pretexto, un tema clásico que se adecuaba a sus intereses personales, para desarrollarlo de manera completa y ampliada, según los metros de la rima toscana.

En *Leandro y Ero* (1539), Boscán ofrecía en un poema de temática mitológica —y por extensión, también erudita— en lengua castellana y en un metro endecasílabo, inspirado en la versificación italiana. Sin embargo, cuando Boscán comienza a recuperar los relatos mitológicos para convertirlos en fábulas poéticas, habían transcurrido ya diez años desde que Cristóbal de Castillejo tradujera su *Fábula de Píramo y Tisbe* (1528) en quintillas dobles. En el prólogo a la fábula, que el poeta remitía a Ana von Schamburg, señalaba cómo se había visto obligado a traducir la fábula al observar que no existía ninguna traducción o versión digna en lengua castellana. Así, Cristóbal de Castillejo desde la Corte de Habsburgo compone su fábula alejado, en cierta manera, del círculo literario de Garcilaso, Boscán y Hurtado de Mendoza. Sin embargo, el poeta mantuvo una relación epistolar con Petro Aretino, recuperada y estudiada por Rogelio Reyes Cano, de la que se desprende que el poeta y el italiano compartían “afinidades fundamentalmente literarias, más que estrictamente ideológicas, patentizadas en un ideal de estilo natural, sencillo y coloquial” (Reyes Cano, 2000, p. 213). Castillejo, como demuestra en su *Repreensión contra los poetas castellanos que escriben en metro italiano* observó, desde Viena, el desgaste de la lírica

cancioneril más tradicional y reivindicó un más alto estilo para la poesía castellana. El autor ironizó con los entramados poéticos del endecasílabo y procuró también señalar directamente esa actitud crítica de los poetas castellanos que advertía Boscán en su carta a la duquesa de Soma.

La *Repreñión* de Castillejo circuló junto a otra titulada *Encarecimientos contra las coplas de amor castellanas* en la que el poeta ridiculizaba los lamentos amorosos infructíferos de los autores de cancionero. El texto, que viene a desvelar la opinión del poeta en cuanto al agotamiento del verso tradicional subraya la urgente necesidad de renovación que merece la poesía castellana. Quizá con ese pretexto, Castillejo redacta su *Fábula de Acteón* haciendo uso también de las quintillas dobles y siguiendo de manera bastante fiel la línea argumental de Ovidio, adornada con ciertos comentarios moralizantes. Castillejo experimentará, como hace Boscán con el endecasílabo, las posibilidades estilísticas y temáticas del verso tradicional octosílabo y logrará, al convertir al protagonista de su *Fábula de Polifemo* en un pastor de imagen y semejanza plenamente ibérica, la “castellanización de tema clásico” (Cossío, 1952, p. 130). Más allá de la forma estrófica, el tono de las composiciones de Castillejo señala hacia una literatura de talante satírico y anticortesano que deforma los cánones ideales y petrarquistas del amor antecediendo a la fábula burlesca del XVII.

Mientras en Italia el poema mitológico pretendía distanciarse del poema caballeresco, en la literatura castellana procuraba dar un aire culto a la poesía y, en consecuencia, algunos autores como Boscán consideraban que debía expresarse en otro metro, para lo cual el endecasílabo venía a ser una opción válida. Sin embargo, el desmerecimiento hacia la lírica tradicional castellana pronto generó controversia en determinados círculos poéticos que eran conscientes de esa revalorización a pesar de que apostaban por llevarla a cabo desde el —poco valorado— metro octosílabo. Ante tal situación, la crítica pronto dividió a los poetas de la primera mitad del siglo entre italianizantes y castellanistas, aun siendo consciente de que la evolución poética de cada uno de ellos transitó más allá del número de sílabas de sus versos. En consecuencia, el seguimiento de una u otra tendencia comenzó pronto a evidenciarse en la interpretación del mito que relataban los poetas, en la representación del sentimiento del amor o en el tono mismo de la composición.

En ese contexto comenzarán a desarrollar sus obras los autores de una nueva generación. Gregorio Silvestre compone su *Visita* y su *Residencia de Amor* que, como veremos al analizarlas, responden en cierta manera a la *Repreñión* y los *Encarecimientos* de Cristóbal de Castillejo. Por otro lado, Silvestre se acerca a la materia ovidiana para la redacción de sus tres historias mitológicas y sus fábulas aparecen separadas en el corpus poético que preparó Pedro de Cáceres por razones, exclusivamente, métricas. Así, el libro II de las *Obras* de Silvestre presentaba los “poemas narrativos” en verso castellano y recogía la *Fábula de Píramo y Tisbe* y la *Fábula de Apolo y Dafne*, junto a la *Visita* y la *Residencia de Amor*. En contraposición, la *Fábula de Narciso* quedó incluida en el cuarto volumen de las *Obras* que era el que reunía las composiciones de Silvestre versadas en endecasílabo. A pesar de que esta división favoreció que la crítica estableciera diferencias entre los usuarios de uno u otro metro, en el caso de las fábulas mitológicas de Gregorio Silvestre no se aprecian diferencias significativas en el tratamiento de lo mitológico por parte del poeta. De hecho, aunque el uso del endecasílabo parecía indicar que Silvestre habría emprendido la redacción de la *Fábula de Narciso* en fechas posteriores a las otras dos fábulas, las versiones manuscritas del texto indican que el poeta realizó, en una primera redacción, un acercamiento al género en el que procuraba trasladar la versión ovidiana amplificando algunos pasajes, en consonancia con la práctica de autores como Boscán o Hurtado de Mendoza. Un tiempo después, el poeta volvía sobre el texto teniendo a la vista la *Favola de Narciso* de Luigi Alamanni, que podría haber leído en Granada, quizá en la tertulia literaria de los Granada Venegas, y quizá también de la mano de Hurtado de Mendoza o un joven Pedro de Padilla. En cualquier caso, las versiones manuscritas de las fábulas de Gregorio Silvestre indican que el procedimiento seguido por el autor para la composición de los tres textos es similar y coincide a pesar de las distinciones métricas.

Otros autores se acercaron a los relatos para la elaboración de sus propias versiones poéticas. Así, encontramos la *Fábula de Píramo y Tisbe* reelaborada por Jorge de Montemayor (1558-1560)³⁴³, en quintillas dobles; y por Antonio de Villegas (1551), en tercetos encadenados. Hernando de Acuña

³⁴³ Se incluye en la edición de 1561 de la *Diana* y no aparece en las anteriores ediciones de 1554 y 1558. Cfr: Blecua (1973, p. 417).

versificó la *Fábula de Narciso* con conocimiento, igual que Gregorio Silvestre, de la versión de Alamanni, con la que coincide en algunos pasajes, y Alonso Pérez incluyó en la *Segunda Diana* su versión de la *Fábula de Apolo y Dafne*. En el círculo literario sevillano, Gutierre de Cetina (1519-1554) y Juan de Mal Lara (1520-1571) también se acercaron a la fábula mitológica en esa búsqueda de una lírica castellana erudita. El primero compuso su versión de *Venus y Psique* entre 1548-1554 y el segundo es autor dos poema mitológicos: el *Hércules animoso* y la *Psyche*,

Al margen de las obras de carácter enciclopédico y las traducciones, “la materia clásica se canalizó por medio de tres cauces literarios: el soneto, la fábula mitológica y el teatro mitológico” (Vicente Cristóbal, 2000, p. 37). En el caso particular de las fábulas mitológicas, advertimos que la elección del tema podía atender a razones más o menos particulares a pesar de que las preferencias métricas de los autores demuestran guardar relación con las teorías literarias del momento. Castillejo comienza a traducir al castellano fábulas clásicas por no hallar versiones en su idioma mientras, por otro lado, Boscán propone ese ennoblecimiento de la lírica castellana mediante el traslado del relato mítico al endecasílabo. Junto al soneto, la fábula y el teatro encontramos también numerosos romances mitológicos. José María de Cossío se refería a ellos como a “Romances de la tradición oral” y tenemos noticia de ellos porque muchos se han conservado en cancioneros manuscritos.

El abanico de romances mitológicos es amplio, lo que demuestra que gozaban de cierta popularidad y ejercieron también como espacio de tránsito de toda esa materia mitológica. Cossío señaló la existencia de un romance sobre *Ero y Leandro* inspirado en el poema de Museo y conservado en el *Romancero Judío-Español*. Curiosamente la fuente del romance es la misma que transmitirá la fábula a Tasso y a Boscán. En esa misma tradición judío-española se enmarcan romances como el del *Juicio de Paris* o el de *Tereo, Procne y Filomena*. Otros cancioneros, por otro lado, aseguraron también la cadena de transmisión de los romances mitológicos. Entre ellos el *Cancionero de Amberes*, que incluía la historia del Juicio de Paris, la *Silva de Romances* de Zaragoza (1511), donde figura una versión de Ero y Leandro, o el *Cancionero General* (1557), donde encontramos un *Romance a la muerte de Adonis* considerado posterior a la *Fábula de Adonis* de Hurtado de Mendoza (Cossío, 1998, p. 151). En esa línea cabe contextualizar el *Romance de la*

*desastrada muerte de los enamorados Píramo y Tisbe*³⁴⁴ de Silvestre, que relata el mito de manera parcial y parece ser un acercamiento al tema previo a la redacción de la fábula. Otros cancioneros incluirán esta tradición romancística (la colección de Romances de Sepúlveda o las colecciones de Juan de Linares, Lucas Rodríguez y Juan de la Cueva) aunque ya probablemente influenciados por las versiones de las fábulas mitológicas que publicaban los poetas castellanos.

Los romances generalmente narraban un episodio del relato mitológico. Silvestre, para el suyo sobre Píramo y Tisbe, eligió el momento en que la joven sale de la cueva, antes de volver a la fuente y encontrarse con Píramo. En la fábula, sin embargo, el poeta encuentra espacio para desarrollar todo el relato y amplificarlo donde estime conveniente. Existe cierto paralelismo entre este ejercicio de acercamiento al tema de Píramo y Tisbe y el que Silvestre realiza para la composición de la *Fábula de Apolo y Dafne*. En este caso, la fábula versa el mismo tema que el soneto que comienza con “Febo con alaridos rompe el cielo”, del que se conocen dos testimonios que no presentan variantes. Por un lado, la que custodia la Biblioteca Nacional de París (*Ms. Esp. 373*, f. 243) y por otro la que hallamos en el manuscrito de la Colección Bartolomé March de Mallorca (*Ms. B90-VI-08*, f. 158v). En el testimonio mallorquín, que incluye las tres fábulas mitológicas del poeta, el soneto se copia a continuación de la fábula de Silvestre, que ofrece una redacción primitiva del texto que más tarde el poeta modificó y ajustó a la versión que ofrecen las *Obras*.

El soneto de Silvestre se centra en lamento de Apolo tras conocerse el destino final de Dafne y versa, como sucede con el romance de Píramo y Tisbe, el relato mítico de modo fragmentario en contraposición al desarrollo total de la fábula. El fenómeno sucedía de manera similar en la poesía endecasílabo, y en esa línea Escobar Borrego (2002, p. 62) describe cómo “en la literatura española de los Siglos de Oro es frecuente encontrar un tipo de pieza poética en la que se relatan algunos hechos que tienen que ver con la mitología en el cauce métrico de la octava real. Así, Garcilaso de la Vega (octavas mitológicas de la Égloga III), Diego Hurtado de Mendoza (*Fábula de Adonis, Hipómenes y Atlanta*), Juan de Mal Lara (*Hércules animoso*), Francisco de Aldana (Glosa del soneto “Pasando el Mar Leandro”) o Juan de

³⁴⁴ El *Romance* se encuentra en Ms. 3806 de la Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 154v-158v.

la Cueva (*Llanto de Venus*) componen este tipo de poemas, que culminará en el Polifemo de Góngora”.

Junto a las versiones poéticas se sucedieron las traducciones de Dolce y Anguillara, Bustamante, Felipe Mey, Pérez de Sigler y Sánchez de Viana. El debate poético y esas primeras narraciones mitológicas en verso favorecieron la creación de nuevas versiones como la *Fábula de Acteón*, de Luis Barahona de Soto; la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de Juan de Vera y Zúñiga; las homónimas de Manuel Botelho de Carvalho y Luis de Góngora; o la versión de la *Fábula del Acteón y Diana* de Mira de Armescua, reseñadas ya en el acopio de autores y textos publicados en el trabajo de Cossío que sirve, todavía hoy, como buen punto de partida para un acercamiento al género, un conocimiento de sus fuentes y para la visualización de un esquema general en cuanto al uso de los tópicos y el tratamiento de los temas.

En los dos volúmenes que ocupa la obra, se suceden poetas españoles y extranjeros, todos autores de textos mitológicos escritos en lengua castellana. Y siempre siguiendo esas líneas generales, Cossío agrupó las composiciones bien por la procedencia de sus autores —o su lugar de residencia—, bien atendiendo a la métrica empleada en los poemas. En cualquier caso, son interesantes las nuevas vías de estudio sobre el género que Cossío dejó abiertas y enfocadas al estudio del tratamiento de la fábula mitológica en un contexto más amplio que incluyera también la nómina de autores portugueses que escribieron composiciones mitológicas en castellano. Aunque Cossío reconoció su paso de puntillas por el tema, sí consideró oportuno dar noticia de ellos y encuadrarlos en el contexto literario español y, conforme lo dicho, dedicó un apartado a la producción literaria portuguesa en cada uno de los volúmenes de su trabajo.

El primer grupo de esas referencias quedó recogido bajo un epígrafe dedicado a los imitadores de Lope de Vega, en el que encontramos algunas composiciones mitológicas de Manuel de Faria e Sousa (1590-1649), Miguel Botello Carvalho (1595-¿?), Francisco de Francia y Acosta y López de Vega (1586- 1655), los cuatro poetas de nacionalidad lusa y residentes temporalmente en Madrid. Allí, muy probablemente, entraron en contacto con la tradición literaria española inmediatamente anterior transmitida por vía de los versos de Garcilaso, Castillejo, Silvestre, Hurtado de Mendoza y otros tantos poetas nacidos en la primera mitad del siglo XVI que encontraron en esos enredos amorosos entre dioses, ninfas y pastores a los personajes

idóneos mediante los cuales podían dar voz a sus lamentos por utópicos amores no correspondidos.

El segundo grupo de esas menciones se organiza bajo el título *Referencias bibliográficas de autores portugueses que escribieron en castellano*, y sin adentrar-se en el estudio de los textos Cossío da noticia de la *Fábula de Alfeo y Arteusa*, de Diego López de Leaṓ; la *Fábula de Orfeo*, del III Conde de Erceira, Luís de Meneses (1632-1690), así como también de las fábulas de *Apolo y Leucotoe*³⁴⁵ y *Eco y Narciso*, de Matos Fragoso (1609-1689), todas ellas compuestas en plena efervescencia barroca. Observamos, asimismo, en estas referencias que la nómina se ciñe a una generación de poetas que se desarrolló su obra en el contexto de la llamada Unión Ibérica (1580-1640) periodo durante el cual reinaron Felipe II (1580-1598) y sus descendientes y que fue el resultado de una dura guerra de sucesión.

Si bien es verdad que las coronas de España y Portugal siempre habían mantenido estrechos lazos, con el objetivo de mantener unida políticamente la península, durante la Dinastía Filipina esa relación se intensificó todavía más. Así pues, teniendo en cuenta que los intelectuales y cortesanos portugueses dominaban el castellano y que las relaciones entre ambas cortes se mantenían con cierta fluidez, es observable un vacío cronológico y geográfico en el ámbito de estudio de la fábula mitológica escrita la Península Ibérica, y más concretamente, por autores lusitanos pertenecientes al ambiente literario portugués inmediatamente anterior a la generación abordada por Cossío. Nos referimos a una generación de autores que probablemente no residió en Madrid y compuso sus poemas en Portugal, utilizando la lengua castellana. Este grupo de autores tendría su correspondencia española en el contexto de dos poetas, de origen luso también, que sí viajaron y vivieron en Castilla como es el caso de Jorge de Montemayor (h. 1520-¿1561?) o Gregorio Silvestre (1520-1569) y sus coetáneos castellanos: Hurtado de Mendoza, Castillejo, Padilla, o Boscán pues, si bien la Dinastía Filipina reforzó la unión entre las dos coronas, la relación entre España y Portugal era estrecha desde mucho tiempo atrás.

³⁴⁵ La información acerca de esta composición recogida por Cossío se ha visto ampliada por el estudio del texto llevado a cabo por Belén Molina Huete (2010), quien también ha publicado recientemente (Molina Huete, 2018) sus avances en relación con otro texto mitológico de Matos Fragoso, su *Fábula de Atalanta*.

En ese contexto luso-español, es probable que con su viaje a Madrid, Francia y Acosta, Botello Carvalho y el resto de autores del grupo portugués al que aludía Cossío conocieran y pudieran acceder a esa costumbre de practicar la fábula mitológica que tanta aceptación tenía en España. Según el comentario de Cossío (1952, p. 406) a la *Fábula de Narciso* de Miguel de Faria e Sousa, este era conocedor de las fábulas compuestas por Gregorio Silvestre y Luigi Alamanni sobre el mismo tópico. No obstante, si bien esos autores pudieron tomar como modelo a poetas españoles de mediados del siglo XVI también pudieron llegar a España con unos modelos y una tradición adquirida en su país de origen. De la generación anterior de poetas portugueses, menciona Cossío únicamente a Sá de Miranda (1481-1558) y su *Fábula de Mondego*, integrándolo en el epígrafe dedicado a la tradición renacentista española, junto a Garcilaso de la Vega, Boscán y Hurtado de Mendoza. Del mismo modo que sucedió en España, en la literatura portuguesa del siglo XVI también se produce el irrefrenable influjo de la cultura italiana. Los poetas conocen, de la mano de Sá de Miranda, en Portugal, y por parte de los ya citados Boscán, Garcilaso o Hurtado de Mendoza en España, las novedades métricas y estilísticas que revolucionarán el panorama literario en cuanto a forma, temas y carácter.

Y así, durante esa época, encontramos que la llamada “oposición” entre modelos tradicionales frente a las novedosas maneras de hacer italianas también se produce en Portugal, con autores que se mostraban más partidarios de la *medida velha*, que del endecasílabo o *medida nova*, y entre los que encontraríamos a Pedro de Andrade Caminha (h. 1520-h.1589), Diogo Bernardes (h. 1530-h.1605) o Bernardim Ribeiro (h. 1482-h.1552) en contraposición a autores como António Ferreira (1528-1569), fiel seguidor de Sá de Miranda y del itálico modo, o Luis de Camões. Aunque la elección del verso o la forma estrófica fomentó la idea de separación entre “italianizados” y “tradicionalistas” en la práctica la mayoría de poetas compusieron, como en España, en ambos metros.

En esa línea también, la influencia italiana no se limitaba al número silábico elegido para los versos, pues quedaba reflejado también en composiciones octosilábicas cargadas de referencias clásicas y tópicos amorosos petrarquistas. Por este motivo, tanto en la literatura castellana como en la portuguesa, parece más apropiado definir este proceso como una

adaptación paulatina a las maneras italianas, tanto en el plano formal como a nivel temático y expresivo.

No obstante, la escasez de testimonios titulados fábula mitológica que observamos en los cancioneros portugueses del XVI, aun estando toda su poesía salpicada de tintes mitológicos, parece ser la causa que da explicación a los pocos estudios que desarrollan la línea de investigación que Cossío señalaba, hace ya más de medio siglo. En ese sentido, subraya Pérez-Abadín (2011, p. 258) que “la imagen autónoma de dos literaturas estrechamente conectadas dificulta el conocimiento de las obras y los autores desplazados a esta zona de intersección” a quienes considera miembros de una *comunidad interliteraria*, en este caso Ibérica, que se expande sin atender a razones fronterizas o políticas ni lingüísticas. Así pues, a propósito de esa generación de poetas portugueses, del debate en cuánto al género de la fábula mitológica y con la voluntad de aportar materia al estudio de las relaciones luso-hispanas del siglo XVI proponemos un acercamiento a *La Fábula de Mondego* de Sá e Miranda y a la *Historia de Santa Comba de los Valles* de António Ferreira que sirva como pretexto para un análisis de dos composiciones poéticas, claramente narrativas y de temática mitológica que comparten un mismo esquema aunque estén escritas en lenguas diferentes.

La Fábula de Mondego, Francisco Sá de Miranda

La Fábula de Mondego es un poema dedicado al Rey Ioam III de Portugal (1502-1557) y es posible que Sá de Miranda³⁴⁶ lo escribiera alrededor de 1527, fecha en la que la peste arrasó Lisboa y obligó a la Corte a trasladarse temporalmente a Coimbra. Sin embargo, esta tesis apoyada por Carolina Michêlis de Vasconcellos encontró oposición en el estudio de Thomas F. Earle que, posteriormente, acotó la fecha posible de composición a

³⁴⁶ En relación con el tratamiento de la fábula mitológica en la Península Ibérica debe ser considerada también, en el contexto de las fábulas portuguesas, la “Canção do encantamento”, que forma parte de la *Écloga do Encantamento* del autor. Si bien no ha sido posible realizar un estudio en profundidad del texto y las relaciones intertextuales que pueda mantener con las fábulas de Silvestre, se reseña aquí como línea de investigación futura, tanto para la caracterización del género, como para el desarrollo de nuevas vías de estudio en torno a las relaciones literarias entre España y Portugal.

1538, fecha en que se produjo el Cerco de Diu, en la India. A lo largo de 43 estancias, que avisan de la influencia italiana que encontraremos en el poema y de un epitafio final, se narra la historia del amor no correspondido entre Don Diego y una ninfa, con la que Sá de Miranda pretendía dar un origen mítico de la ciudad de Coimbra.

Las tres primeras estrofas son un exordio al Rey en virtud de dedicarle el poema y son, además, un ejercicio de dignificación del pueblo portugués, en general, y de la ciudad de Coimbra, en particular. Por otra parte, también son significativas las constantes alusiones al carácter religioso del monarca haciendo mención a sus abuelos —los Reyes Católicos— y a la Santa Empresa Portuguesa. Así en la primera estrofa leemos:

Los Portugueses, a quien nada espanta
en vos, señor, los ojos, y en la santa
empresa, y lealtad propia, y de abuelos
que a los miedos encanta
gran denuedo venció, grandes recelos (Sá de Miranda, 1784, f. 17)

El clasicismo asoma en la descripción del marco bucólico en el que se va a desarrollar la acción del poema. En la cuarta estrofa, Sá de Miranda sitúa su historia en Coimbra, donde “entre el gran Tajo, y el Duero el buen Mondego” también llamado “Un tiempo Munda (tal es su agua clara)” fluye sosegadamente bañando las riberas de esta ciudad. El hidrónimo latino sirve para explicar el origen del nombre del río a pesar de que el poeta, ofrece una breve explicación, entre parentésis en la que hace referencia al adjetivo *mundus* que en latín se reservaba para aquellas cosas puras, limpias. Además de por el uso de referencias latinas, la aparición de las nueve musas cantando el nombre del Rey introduce al monarca en ese ambiente bucólico de inspiración virgiliana que embriagará todo el poema.

Las siete primeras estrofas son la dedicatoria del poema al Rey João III a quien el poeta dignifica mediante las alabanzas a su antepasado Afonso Henriques que sirven, a su vez, para honrar de gloria a la ciudad de Coimbra, hogar del poeta y escenario de la historia que relatará a continuación. A partir de la octava estancia, en la que el autor nos pide que volvamos al Mondego, y prácticamente hasta la última, se desarrolla la narración mítica del origen de Coimbra. Toda la trama narrativa de la historia, una vez terminadas las

dedicatorias y alabanzas, se desarrolla inmersa en un cuadro totalmente bucólico que podríamos organizar en distintos pasajes. La fábula da comienzo en el momento en el que una bella ninfa aparece en escena, cantando mientras se baña en una fuente, en medio del bosque. La *descriptio puellae* cumple con el orden descendente petrarquista:

Nieve la ninfa, y el vestido nieve,
entretajadas de oro flores raras,
en las sueltas madejas de oro fino
vencen sus ojos las estrellas claras,
delicados pies por flores mueve (f. 21)

Aunque esta influencia petrarquista ya se advertía en el uso de la estancia como estrofa para narrar el entramado. Por otra parte, la descripción del paisaje, los árboles floridos, la fuente y las aves aseguran que se cumpla con el tópico del *locus amoenus*. Mientras ella se baña descuidada en una fuente que, como debe ser, mana de la piedra viva, aparece un mozo, Don Diego, que la observa estupefacto, hasta que es descubierto, momento en el que la Ninfa parece desvanecerse. Este pasaje conforma un primer episodio que se extiende a lo largo de las estrofas 8-13 y se nutre de ejemplos mitológicos (Parto de Latona, Diana y Acteón...) que refuerzan la historia de los protagonistas.

Como Apolo, Diego ve a su amada desvanecerse ante sus ojos, por capricho divino del cruel Amor aunque a diferencia de Apolo, Diego, ante ese amor imposible, parece enloquecer. El lamento del mozo nos introduce en otro núcleo narrativo, el más extenso de todo el poema (estrofas 21-31) y en el que de nuevo, Sá de Miranda recurre y alude a un mito clásico. En este caso, tras lamentarse, Diego coge su vihuela y entona un canto órfico que verbaliza el tópico literario renacentista del *tempus fugit*. Tras este episodio, Sá de Miranda cierra el mito de Orfeo y Eurídice y da otra vez voz a Diego que inicia, esta vez, un lamento (estrofas 32-37) impregnado de melancolía y tintes alegóricos que relata el pecado cometido por el mozo de Coimbra: observar lo prohibido. Las últimas seis estancias (38-43) son el desenlace de la historia y la rendición de Diego a la Fortuna.

El poeta advierte que “el placer de hoy no dura hasta mañana” (f. 35) y despide al siempre “buen Diego” en su funeral, al que acuden pastores y

poetas “incluso desde esa tierra portuguesa/ de nuestra montaña/ vino un pastor, tañió, puso estos versos” (f. 37) refiriéndose, con el determinante, al epitafio que cierra la fábula:

El enemigo Amor a tus postreras
honras vino (Buen Diego) y allí quemó
su arco, y las sus flechas lastimeras,
lloroso, y desarmado se partió,
secáranse laureles, y las eras,
el ganado a pacer no se bajó,
todo te da señal de su tristura,
plantas, hombres, ganado, y sepultura. (f. 37)

En cuanto al tema, Sá de Miranda articula los hechos de la historia del Mondego con imágenes propias de la mitología clásica sin que sea un pasaje mítico particular el centro de la narración como encontramos en otras fábulas como la de *Píramo y Tisbe* de Silvestre o la de *Adonis y Atlanta* de Hurtado de Mendoza donde el uso de un conocido mito sirve para la narrar la historia personal del poeta. Sin embargo, en la fábula de Sá de Miranda, el poeta establece constantemente paralelismos entre Diego y la Ninfa del Mondego y diferentes personajes de la Antigüedad Clásica mediante la interpolación de episodios que permiten establecer esa identificación Ninfa-Diana o Diego-Orfeo que da fuerza y universalidad a esa particular tragedia, ocurrida en Coimbra.

Los recursos empleados por el autor en esta composición denotan cierto gusto por la lírica cancioneril, viva y rítmica y así, encontramos en el poema gran variedad de estructuras distributivas, “ora corre, ora para, y grita en vano” (v. 202), preguntas retóricas, “Dijo, ¿Yo dónde estoy?, ojos ¿qué veis?” (v. 164) y encabalgamientos, “¿quién espera la saña/del agua cuando crece?” (vv. 245-46).

En consecuencia, numerosas lecturas reconocen en esta composición de Sá de Miranda las influencias métricas y estilísticas petrarquistas, así como también un influjo pastoril garcilasiano. Carolina M. de Vasconcelos (1885, p. 817) señaló también la huella de autores como Virgilio y Poliziano y advirtió que, curiosamente, la composición formaba parte en algunas ediciones de las obras del poeta, del cuerpo que conformaban las églogas, siendo la *Fábula de*

Mondego la primera de ellas. Quizá porque como señala Soledad Pérez-Abadín (2004, p. 25), la canción en estancias se convirtió en una de las formas predilectas para la práctica de la égloga. Por otro lado, son reconocibles en el poema algunos tópicos medievales que podrían guardar relación con la importancia del sentimiento religioso que aparenta esta fábula. Y, en esa línea, parece recrear Sá de Miranda el tópico del *ubi sunt*, tras el lamento de Diego:

Cuántos votos se hicieran, y qué ayunos?
qué extrañas devociones desusadas?
cuántos cuerpos de cera se ofrecieran?
cuántos de tierra por encrucijadas? (f. 32)

La *Fábula de Mondego* es sin duda un poema narrativo con introducción, nudo y desenlace enmarcados entre un exordio y un epitafio. La temática clásica, aún como adorno de la leyenda, es palpable a lo largo de toda la composición y su final trágico sigue la línea de las historias de la antigüedad. Sin embargo, el poeta subraya las grandezas del primer Rey de Portugal, Alfonso Henriques, acercando el poema a un canto épico en el que resulta central el papel destacado del monarca en la Santa Empresa cristiana.

No encontramos en la historia del Mondego el diálogo entre pastores que suele estructurar las églogas. Diego, en su soliloquio, canta sus lamentos al viento esperando que los dioses se apiaden de él. No obstante, sí observamos cierta voluntad dramática en algunas informaciones que el poeta incluye entre líneas, así como en la distribución del turno de palabra entre el protagonista y el autor.

Observamos cómo el autor se mantiene en un segundo plano, ejerciendo de narrador omnisciente de la historia. Únicamente se da voz a sí mismo en dos pasajes: la dedicatoria al Rey João III y la despedida de Don Diego. Por otro lado, como narrador, Sá de Miranda introduce el canto de Orfeo al que sigue el de Diego, ambos narrados en primera persona. Probablemente, la *Fábula de Mondego* fue representada en la Corte y para ello, el poeta ofrece una serie de indicaciones que podían ayudar a los “actores” a recitar con acierto el poema. Así encontramos los versos siguientes:

La Ninfa que sintió de ojos mortales
su beldad inmortal ser ofendida,
gimió (dejando el canto) contra el Cielo (vv. 169-171)

Y unos versos más adelante:

Después (como de sueño alto) despierto,
los ojos vuelve acá, y allá pasmado (vv. 197-198)

En la fábula, Sá de Miranda ofrece un origen mítico a la ciudad de Coimbra mediante una historia inventada que el poeta refuerza con conocidos pasajes mitológicos y adorna con los elementos necesarios para generar un ambiente totalmente bucólico. El uso del mito mediante interpolaciones sirve al poeta para universalizar a sus personajes que actúan, se lamentan y mueren del mismo modo que sus *alter ego* clásicos.

Una primera lectura de la fábula indica que la intención de Sá de Miranda es dar explicación a los orígenes de Coimbra. Ahora bien, como Rita Marnoto (1996, p. 17) indica en su estudio sobre la *Arcadia* de Sannazaro, “o bucolismo ganha, a sua especificidades como modo, enquanto configuração de constantes que promanam de atitudes substancialmente invariáveis do homem perante o universo, perante a vida e perante si próprio” y ese es el punto de inflexión que dificulta la comprensión de este tipo de textos que ocultan intenciones y que requieren, para ser descifrados, conocimientos que trascienden las fronteras literarias. En ese sentido, resultan sospechosas algunas sentencias que Sá de Miranda pone en boca de Don Diego:

Los mis ojos gran tiempo ha que pusieran
el buen sueño en destierro, y si ende llega... (vv. 449-450)

O en la suya propia, tras la muerte del joven:

Lo que allá satisface
a tus ya claros ojos,
no son vanos antojos
de que hay por estos cerros muchedumbre;
Mas siempre una paz buena en clara lumbre:

contentamiento cierto te acompaña,
no tanta pesadumbre,
como acá va por esta tierra extraña. (vv. 553-560)

El tema del destierro de Sá de Miranda se explica en algunos estudios como el de Adrien Roig (1993, p. 477) en el que se señala como causa de sus contratiempos en la Corte y su retiro a Duas Igrejas al mal carácter del poeta. En cualquier caso, como la profesora Marnoto (1996, p. 19) subrayaba en el trabajo antes citado, el universo literario bucólico se estructura en torno a la relación entre el hombre y el mundo natural y en ese sentido señalaba que “o modelo do mundo dos denotados do texto bucólico é, a partida, duplo, visto que o modelo do mundo dos denotados no significado lingüístico comum é indissociável do significado “outro”, o significado oculto do *poematis genus ambigui*”. En ese sentido, como hipótesis probable, podríamos afirmar que el personaje de Don Diego, más allá de representar el origen de la ciudad del poeta podría servirle para realizar una alabanza de la vida retirada y, al mismo tiempo, criticar encubiertamente algún aspecto de la Corte.

Con la afirmación de que lo ocurrido a Don Diego no eran *vanos antojos* (v. 555) *de que hay por estos cerros muchedumbre* (v. 554) y con la seguridad de que con la muerte, *contentamiento cierto te acompaña, no tanta pesadumbre, como acá va por esta tierra extraña* (vv. 557-570), Sá de Miranda puede estar haciendo referencia a los vicios cortesanos que tanto difieren de la vida retirada, contemplativa y erudita que anhelaba el poeta, hecho ya advertido por Carneiro, que en 1895 señalaba: “Sá de Miranda profundava em todo o seu horror a enorme decadencia moral, analysava a corrupção que tão intensamente [...] divisava em o sombrio horizonte [...]. Ninguém quiz ouvil-o. [...] Pouco a pouco foi radicando-se em sua mente a idéa de abandonar para sempre a vida turbulenta e miseravel da côrte, tanto que començou a solicitar de seu amigo D. João III a commenda das Duas Egrejas”.

Nada irrumpe “porque sí” en una fábula mitológica. La intención vertida por el poeta en sus versos determinará, en gran medida, la elección del episodio mitológico que aparecerá en ellos. La exigencia al lector (moderno) es doble. No basta con conocer la fuente clásica que inspira el poema porque resulta igual, o más importante, la realidad inmediata de su autor, asimilada entre líneas a las tragedias de la antigüedad.

Encontramos también testimonios en otros poemas de autores castellanos, como la *Fábula de Genil* de Pedro de Espinosa, con un argumento que también hace referencia al enamoramiento entre un dios, en este caso Genil como personificación del río homónimo, y Cynaris, la ninfa que desaparece convertida en agua. Aunque esta idea ya la había puesto en verso Boccaccio en su *Ninfale Fiesolano* (1344-1346). Belén Molina (2005, p. 140) describe en su estudio esta fábula de Espinosa, “la historia de la poesía castellana en la edad de oro discurre por el cauce de los ríos” .

La Historia de Santa Comba dos Valles de António Ferreira

La fábula de Mondego comparte muchos aspectos con la *Historia de Santa Comba dos Valles* de António Ferreira (1528-1569), con la que el poeta pretendió dar un origen mítico a Santa Comba, pueblo natal de su segunda esposa, María Leite, natural de la región de Lamas de Orelhão y con quien contrajo matrimonio en 1564. John R. C. Martyn, que continua los estudios sobre la poética de Ferreira iniciados por Adrien Roig en los setenta, explica en su estudio (Martyn, 1987, p. 75) la relación que unía al poeta con el Marquesado de Torres Novas. El padre del autor ejerció de escribano de Jorge de Lancaster, Duque de Coimbra e hijo ilegítimo del Rey João II y, años más tarde esa relación continuaba mediante los lazos de amistad que unían a António Ferreira con los nietos del Duque, Jorge y Pedro Dinis. A ellos les dedica el poeta su *Historia de Santa Comba dos Valles*, probablemente compuesta a partir de 1564, fecha en que contrajo segundas nupcias con Maria Leite y antes de 1569, año en que el poeta fallece.

El canon literario ha situado a António Ferreira como discípulo de Sá de Miranda y receptor de las nuevas maneras de componer traídas de Italia. Y, en cierta manera, Ferreira toma como modelo la *Fábula de Mondego* para ofrecer un origen al hogar de su segunda esposa. Del mismo modo que sucedió en la literatura castellana del Siglo de Oro, en la literatura portuguesa encontramos también esa adaptación progresiva a los nuevos modelos que se manifiesta en la convivencia de grupos poéticos que rápidamente aceptaron las nuevas modas renacentistas, junto a poetas más conservadores, fieles a metros y temas propios de la tradición del país. Sin embargo, la situación de bilingüismo que se estableció en la corte portuguesa propició que muchos

autores compusieran, o no, en lengua castellana. Y así, mientras la *Fábula de Mondego* de Sá de Miranda es solamente un botón de muestra de la dualidad lingüística de su obra, la *Historia de Santa Comba* de Ferreira forma parte de un corpus poético compuesto exclusivamente en portugués.

En cuanto a su estructura, la narración del entramado se articula mediante 57 octavas reales que respetan escrupulosamente el esquema métrico *ABABABCC* y, como en el caso anterior, podría distribuirse en pequeños episodios narrativos. El poeta utiliza las primeras cuatro estrofas para la introducción del tema y la dedicatoria del poema a Don Jorge de Lencastre, Marqués de Torres Novas, y a su hermano Don Pedro Dinis, mayordomo del rey Sebastián de Portugal. Tras los preámbulos, Ferreira da comienzo a la historia del Rey Orelhão quien por venganza de Cupido se enamora de Comba, la pastora que se esconde temerosa del monarca y a la que António Ferreira identifica con Colomba, aludiendo a la forma en latín del vocablo ‘paloma’, que tanta significación religiosa tiene en el ámbito de la cristiandad.

A diferencia de la *Fábula de Mondego*, en el poema de Ferreira no aparecen episodios mitológicos intercalados en la narración. Ahora bien, sí aparecen alusiones explícitas a personajes míticos y sí podemos intuir también, en algunos pasajes del texto, el rastro que han dejado en el autor historias clásicas como la de Apolo y Dafne, por ejemplo.

Cronológicamente, la historia se sitúa en un marco indeterminado, aunque el poeta nos remonta “No tempo, que a infiel barbara gente / da misera Espanha ocupava a terra” (vv. 49-50). En el siglo XVI, en Portugal, se procuró ennoblecer las raíces de la nacionalidad a través de relatos legendarios o de creación de mitos sobre los orígenes de algunas localidades, e para ello era necesaria una localización temporal indefinida. En cualquier caso y en lo que refiere a la estructura de la composición, el poema no presenta historias mitológicas intercaladas en el discurso del poeta aunque sí hace menciones explícitas a algunos de sus personajes. Ya en la introducción tenemos un ejemplo de esas menciones que prueban la formación clásica del poeta:

Vos castisimas Ninfas de Diana
de Louro, Palma e flores coronadas,
em quanto de Hypocrene a fonte mana,

e de Comba as victorias são cantadas,
(naõ vos invoco a fabula profana)... (vv. 9-13)

En una misma estrofa, Ferreira nombra entrelíneas a Dafne y a Nike, una relacionada con el laurel, otra con la palma, y ambas símbolo del triunfo y la victoria, apelando a ellas, pero no con intención de hacerlas participar en una fábula profana. El sentido religioso se nos presenta ya al comienzo del poema y, a partir de ahí, embriaga todo el texto mediante referencias alegóricas al Dios de la cristiandad.

Comba pastorea el ganado por la sierra, acompañada, según el poeta, “d’ hum moço seu irmão” (v. 138), llamado Lionardo, mientras canta:

Prometido vos tenho fruto, e flor,
não sou minha, meu Deos, toda sou vossa.
Fazey que per a vós guardarme possa. (vv. 158-160)

Si bien el poeta menciona a diosas como Diana y Minerva, en alusión a su voluntad de no contraer matrimonio, la voluntad casta de la joven Comba se encomienda en este poema a Dios, en contraposición a la cultura y religión musulmanas que representa el Rey Orelhão. Y así, mientras la pastora canta junto a su hermano Lionardo, Orelhão —furioso de celos por el desprecio de Comba— busca a la muchacha y la persigue, increpándola por no recompensar su amor. El relato de esa persecución recuerda al canto de Apolo intentando impresionar a Dafne que encontramos en Ovidio³⁴⁷ (*Met*, I, 513) y que también se emularon Garcilaso, Montemayor o Silvestre, quien ponía en boca de Apolo:

“Escucha: diré quien soy;
para un poco, si quisieres,
no te canses tanto, no
ninfa, espera si no quieres
que me desespere yo.
Si mi lengua me sublima

³⁴⁷ Cito por la edición de las *Metamorfosis* llevada a cabo por Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias (2013, p. 218).

es porque el alma no crea
que el dolor que me lastima,
por no saber quien yo sea
lo tengas en poca estima.

No soy pobre, ni mendigo,
ni pienses que por ser alta,
ni por ser rica, te sigo;
Nada de aquesto me falta,
fáltame gracia contigo.
No soy ningún labrador
ni soy de humilde linaje,
ni vaquero, ni pastor,
ni conozco vasallaje
si no es a ti y al amor.

Mi descendencia es del cielo,
de los dioses mi nación,
lo que ha de venir revelo:
Delfos, Clario, Citherón
es mi tenecia en el suelo.
Por Dios me hago adorar
y a mi templo consagrado
me vienen a consultar,
mas, de ti menospreciado
¿de qué me pudo preciar?” (vv. 601-630)

Así lo encontramos en el poema de Ferreira:

Tu rustica, tu pobre, e tu perdida.
Eu grande Rey de antiga geração.
D’ húa parte he meu sangue del Rey Mida.
D’ outra parte de Armenia do Gran Cão.
Olha os finaes, de que he ennobrecida
minha cabeça, quam soberbos são.
E tu minha cautiva e vil pastora.

De teu Rey te desdenhas ser Senhora? (vv. 241-248)

Mientras Orelhão enumera todo lo que puede ofrecerle a Comba, ella, a diferencia de Dafne, permanece quieta, escondida detrás del bosque. En contraposición a la actitud de la ninfa —que se encomendaba a su padre el Rey Peneo— la pastora ruega a un Dios cristiano para que la ayude a vencer a quien la persigue. Por otro lado, la descripción del paisaje se nos muestra mediante una tímida descripción del bucólico al baño de la pastora:

 Chegara ali a moça na alta sesta
Banhar-se, como sóe, nua fonte clara
Depois de vigiar a serra, e floresta.
Que pisada de gente não topara.
Ali mais que Diana, mais que Vesta
Seu castíssimo corpo refrescara,
A cuja vista o Sol, que antes ardia,
Tempera o fogo, e faz mais claro o dia. (vv. 257-264)

La sierra es el eje central sobre el que se desarrolla la acción, en ella se resguarda Comba de su enemigo y allí se produce también el encuentro que acabará con el sacrificio de la joven que sirve de entrada a la narración del mito de Diana y Acteón. Ferreira reserva las últimas siete estrofas (50-57) para el desenlace de la historia. Comba se enfrentará al Rey Orelhão y logrará escapar de él gracias a la ayuda de Dios, que le da refugio entre las rocas. El monarca enfurecido ataca entonces a su hermano, Lionardo, y, tras matarlo, lo echa al río. Así recuerda el poeta, otra vez en el verso 430, que lo que narra “historia divina he, não fabulosa” y describe como en el lugar donde Orelhão y Comba han peleado, ahora encontramos los símbolos de la victoria cristiana:

 Ali vem mil cruzes, ali vem mil votos.
Chuva hora levam, hora o ceo sereno.
Não espanta a alta serra os seus devotos,
nem cansa o velho, nem moço pequeno. (vv. 433-436)

La estructura del poema no difiere mucho de la de la *Fábula del Mondego* de Sá de Miranda. Ambos son textos extensos que narran una trama con introducción, nudo y desenlace. Sin embargo, mientras en la *Fábula de Mondego* se intuye la influencia religiosa del cristianismo en el poeta, y en el país en general, en la *Historia de Santa Comba*, la religiosidad se nos presenta como eje y tema central del poema. La victoria de Comba sobre Orelhão es la representación alegórica de la lucha entre el cristianismo y la religión musulmana, vencida en el texto de Ferreira por una pastora que, encomendada a Dios, se convierte en la mártir que derrotará al infiel.

En clave mucho más alegórica, Ferreira compone un texto utilizando dos elementos que son la mejor representación de su país: el idioma portugués y la temática religiosa. No obstante, su formación le impide desligarse de escenas e imágenes clásicas que quedan representadas en algunos pasajes de su historia. Así, Orelhão no deja de ser un amante más, despechado y burlado por las flechas de Cupido y, en su voluntad de amar, el poeta esboza la relación de vasallaje del amor cortés de la siguiente manera:

Eu sou teu Rey, tu es minha cativa.
Se tu senhora, que eu serey cativo.
No t'he melhor seres Raynha, e viva,
que arderes cruelmente em fogo vivo? (vv. 233-236)

Jugando con la jerarquía y el lugar que en ella ocupan el rey y la pastora, Ferreira alude a la relación de vasallaje que se establece en los cánones de la lírica provenzal, en la que el amante está siempre en una posición de subordinación frente a su amada. Con estos versos, nos recupera el poeta tópico de romancero como es el de la cristiana cautiva y refuerza, además, la sensación medievalista que transmite su alegoría al cristianismo en la que el único amor que salva a la pastora es su fe en Dios, por quien se sacrifica la joven.

El diálogo en el texto queda representado por las voces de Comba y el rey musulmán, aunque está subordinado a la narración en tercera persona del poeta, hecho que podría alejar este texto del género eglógico y de su carácter dialéctico y coral. Por otro lado, y en relación con las intenciones del poeta vertidas en esta historia, Martyn (1987, p. 76) señala cómo mediante la alabanza a Santa Comba dos Valles el poeta pretende loar a la familia de su

segunda esposa, siendo este el motivo para que Ferreira juegue con los términos ‘Comba’ y ‘Colomba’ durante todo el poema, en alusión al escudo del linaje Leite, en el que queda representada una paloma portando una rama de olivo en el pico. En consecuencia, podemos afirmar que, a grandes rasgos, el poema de Ferreira es formalmente renacentista y estilísticamente alegórico, y que en él predomina más lo narrativo que la teatralidad. La trama se desarrolla bajo una atmósfera sombría por la que asoman algunas escenas de la mitología clásica, hecho que sitúa a la *Historia de Santa Comba dos Valles* como buen ejemplo de la recepción de los temas clásicos adaptados, una vez más, a la realidad, el gusto y las intenciones del poeta que en este particular decide fusionarlos con una profunda religiosidad.

De las composiciones portuguesas se desprende que los autores recurrieron al mito para aludir a temas de interés general, como el origen fundacional de las regiones que narran. A pesar de que en ellas encontramos también relaciones amorosas que no proliferan, ni la *Fábula de Mondego*, ni tampoco la *Historia de Santa Comba dos Valles* parecen esconder una motivación sentimental y particular en la línea del *Píramo y Tisbe* de Castillejo o el *Leandro y Ero* de Boscán. Tampoco encontramos en su argumento la materia ovidiana amplificada que sí es recurrente en la fábulas castellanas. Ambas historias encontrarán, en la posterior *Fábula de Genil* de Pedro Espinosa (1578-1650), una composición continuadora de esa práctica poética de invención mítica en la que el autor ejerce de creador del relato fabuloso que narra con la ayuda de ineludibles referencias clásicas.

Encontramos en estas dos composiciones la fusión de temas ovidianos con una escenografía bucólica virgiliana. Han sido ya estudiadas las influencias de Bocaccio, en cuanto a la invención de la trama mítica, o de Petrarca, en relación con la representación del sentimiento amoroso y con los vínculos que se establecen entre los amantes y las amadas. Así mismo, el canto órfico de Diego en la *Fábula del Mondego* oscurece la escena y acerca el mito al mundo infernal de la alegoría dantesca del mismo modo que sucede en la historia de Ferreira en la que elementos propios de la doctrina cristiana comparten espacio con símbolos y personajes de la mitología clásica.

Desde el punto de vista del género, ambas composiciones fueron incluidas con el conjunto de las églogas en las obras de los autores; una titulada como *fábula* y la otra como *historia*. Comparten con la égloga el carácter bucólico que se manifiesta en la descripción del paisaje, en la dosis

dramática que ofrecen los diálogos y en la aparición de los episodios mitológicos aunque en ellos, y esto es lo que los alejaría formalmente de la égloga, lo más significativo sea la narración de la historia inventada por el autor.

La *Fábula del Mondego*, escrita en castellano, y la *Historia de Santa Comba dos Valles*, compuesta en portugués, se conforman como dos poemas narrativos en los que encontramos pequeñas dosis de diálogo e interpolaciones mitológicas revestidas por Sá de Miranda de alusiones a grandes gestas épicas de monarcas portugueses en favor de la religión católica y centradas, en Ferreira, en la castidad de la joven Comba, mártir sacrificada de la cristiandad.

Tampoco es cuestión baladí la elección de las estrofas que articulan las dos historias. La *fábula de Mondego*, escrita en estancias petrarquistas, remarca así la influencia del *Dolce Still Novo* en el poeta que se propone fusionar los símbolos cristianos con los de la tradición grecolatina hecho que, por otro lado, culmina en la *Historia de Santa Comba de los Valles* articulada mediante octavas reales que exhiben el carácter épico que Ferreira quiso dar a su poema protagonizado por la heroica pastora portuguesa.

El sentido alegórico de ambas composiciones, pero sobre todo en la de Santa Comba, aleja estas dos historias de la tradición mitológica de Castilla, cultivada por autores como Hurtado de Mendoza, Gregorio Silvestre, Jorge de Montemayor o Cristóbal de Castillejo. Más allá de la métrica, el asunto era puramente amoroso y los poetas, que a sí mismos se apelaban con pseudónimos pastoriles, identificaban su mal de amor con el de los dioses de la antigüedad clásica y adaptaban las historias mitológicas al asunto personal que les interesaba. El uso del mito, los personajes, la forma estrófica elegida o la presencia de diálogo podrían ser elementos que permitirían identificar los textos y relacionarlos bien con la égloga, bien con el género de la fábula mitológica. Sin embargo, es precisamente la ambivalencia en la aparición de personajes, que hemos visto pueden ser dioses o pastores, la elección de la forma estrófica, polimétrica o no, o la mayor o menor presencia del poeta como narrador en favor del diálogo dan razones suficientes para considerar la fábula mitológica como un género híbrido que bebe de las distintas tradiciones poéticas que actúan de substrato a las nuevas modas italianas.

9. BIBLIOGRAFÍA

El presente estudio se ha llevado a cabo en el marco de estudio de la poesía mitológica de Gregorio Silvestre y ha contado con la inestimable supervisión y dirección de la Dra. M^a Belén Molina Huete, profesora titular del Departamento de Filología Española, Italiana, Románica, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Málaga. Queremos agradecer al personal de los archivos y las bibliotecas que a continuación se mencionan su conveniente y provechosa ayuda en el transcurso de toda la investigación.

ABC, Sevilla, 27/07/1943, Noticia de Francisco Montero Calvache.

ACUÑA, Hernando (1591), *Varias poesías compuestas por don Hernando de Acuña*, Madrid, en casa de P. Madrigal [consultada edición digital de Cervantes Virtual 8/01/2019]

AGUIAR E SILVA, Vítor (1994), *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia.

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1965), *Impresos del XVI: Poesía (adiciones)*, Madrid, CSIC.

ALATORRE, Antonio (2007), *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México, pp. 443- 452.

ALBORG, Juan Luis (1988), *Historia de la Literatura Española. I, Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos.

ALCÁNTARA MEJÍA, José Ramón (1995), “Y si la fe primera no ha perdido: Los siete libros de Diana de Jorge Montemayor como alegoría”, *Actas XII Congreso de la AIH*, v. II, Birmingham, pp. 16-27.

ALDRETE, Bernardo (1674), *Del origen y principio de la lengua castellana, o romance que oy se usa en España*, Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel de León.

ALONSO, Álvaro (2002), *La poesía italianista*, Madrid, Ed. Laberinto.

—— (2006), “Un poema erótico de Cristóbal de Castillejo: “Estando en los baños”. En *Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 39-56.

- ALONSO, Dámaso (1947), “La caza de amor es altanería. Los precedentes de una poesía de San Juan de la Cruz: *Tras de un amoroso lance*”, *Boletín de la Real Academia Española*, XXVI, pp. 63-79.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1865), *Historia crítica de la literatura española*, vols. 6 y 7, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1865.
- ANGLÉS, Higini (1976), *Scripta Musicologica*, José López-Calo (edición y estudio), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- ANSELMO, Antonio Joaquim (1926), *Bibliographia das obras impresas em Portugal no seculo XVI*, Lisboa, Biblioteca Nacional, núm. 758.
- ANTONIO, Nicolás (1672), *Bibliotheca Hispana Nova*, t. 1, Roma, Nicolai Angeli Tinassii.
- (1788), *Bibliotheca Hispana Nova*, t. 1, Madrid, Joaquín Ibarra, pp. 547, 770.
- ARELLANO, Ignacio. Y CAÑEDO, Jesús (1987), “Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro”. En *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del seminario internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, I. Arellano (ed.), Pamplona, EUNSA, pp. 339 - 355.
- ARELLANO, Ignacio (1990), “Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Notas muy sueltas”. En *Actas del Seminario Internacional para la Anotación de Textos del Siglo de Oro*, Jesús Cañedo Fernández e Ignacio Arellano Ayuso (coord.), Madrid, Castalia, pp. 563-586.
- (1996), “La Fábula de Vulcano y Minerva del Conde de Rebolledo”. En *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), I, Ignacio Arellano, M^a del Carmen Pinillos, Frédéric Serralta y Marc Vitse (eds.), Pamplona, GRISO-LEMSO, pp. 351-358.
- ARPA Y LÓPEZ, Salvador (1889), *Historia compendiada de la literatura española*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- ASKINS, Arthur Lee-Francis (1974), *The Hispano-Portuguese cancionero of the Hispanic Society of America*, University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies, University of North Carolina Press, (Edición del manuscrito B-2558 de la Hispanic Society of America).
- AUB, Max (1974), *Manual de Historia de la Literatura Española*, México, Pormaca.

- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de (1990), *Introdução á lirica de Camões*, Lisboa, ICALP.
- , Leodegário A. de. (1997), *Lirica de Camões*, v. 5, t. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.
- BARNARD, Mary E. (1987), *The Myth of Apolo and Daphne from Ovid to Quevedo*, Durham, Duke University, 1987.
- BARANDA LETURIO, Nieves (1986), “Andanzas y fortuna de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego”, *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 11, Ediciones Universidad de Valladolid, pp. 9-36.
- BARRERA, Trinidad (2010), «Las fábulas burlescas de Juan del Valle y Caviedes (a propósito de Eco y Narciso)», *Edad de Oro*, v. 29, pp. 31-40.
- BARRO CASTRO, José y SÁNCHEZ DE BUSTOS, Joaquín (1993), “Propuestas de transcripción para textos del XV y Siglos de Oro”. En García Martín. M. (ed.): *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Salamanca: Ed. Universitaria, v. I, pp. 161-178.
- BÉHAR, Roland (2008), “Lectura(s) de Garcilaso en el s. XVI: El caso del soneto V”. En *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), Santiago de Compostela.
- BELTRÁN, M^a Teresa y MOYA, F. (1990), “La “Fábula de Acteón y Diana” de Mira de Amescúa, *Anales de Filología Hispánica*, v. 5, pp. 5-35.
- BELTRÁN, Vicenç (2005), “Guevara”. En *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de literatura medieval*, Carmen PARRILLA y Mercedes PAMPÍN (eds.), A Coruña, Toxosoutos, v. I, pp. 43-81.
- BERENGUER CARISOMO, Arturo (1968), *Historia de la literatura española*, Buenos Aires, Laserre.
- BERMEJO JIMÉNEZ, Concepción (1989), *Obra lírica de Diego Hurtado de Mendoza. Edición y estudio literario*, Universidad de Murcia.
- BERMUDO, Juan (1549), *El libro primero de la declaración de instrumentos*, Osuna, Juan de León.
- (1550), *Arte Tripharia*, Osuna, Juan de León.
- (1550), *Comiença el arte Tripharia dirigida a la Yllustre y muy reuerenda señora Doña Ysabel Pacheco, abadessa en el monesterio de Sancta Clara de Montilla*, Osuna, Juan de León, 1550. Ejemplar M/1366

de la Biblioteca Nacional de Madrid, edición facsímil de 1875 [en línea, consultado 15/02/2019].

—— (1555), *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León.

BERNARDES, Diogo (1946), *Obras completas, II: O Lima*, Marqués Braga (ed.), Lisboa, Livraria Sá da Costa.

BERTOLDI LENOCI, Liana (2001), “Las cartas de Tiziano Vecellio “Cadorino” al rey Felipe II de España”, *El Monasterio del Escorial y la pintura*, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 509-528.

BLANCO AGUINAGA, Carlos (1978), *Historia social de la literatura española*, Madrid, Castalia.

BLANCO CASALS, M^a Jesús (2017), “Los “Infiernos de Amor” del Marqués de Santillana, Juan de Andújar y Guevara: Imitación e innovación en la poesía cancioneril”, *Revista Historias del Orbis Terrarum*, 19, pp. 72-94.

BLÁZQUEZ, José M^a (1999), “Temas de la mitología clásica en las pinturas de la corte de Felipe II”, *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, pp. 321-333.

BLECUA PERDICES, Alberto (1967), “Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI”, en *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, XXXII, pp. 113-138.

—— (1972), «Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del “Baldus” (Sevilla, 1542)», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, XXXIV, pp. 147-239.

—— (1973), *Aportación a la crítica del siglo XVI: Las poesías de Gregorio Silvestre* (tesis doctoral inédita), Barcelona.

—— (1979), “Gregorio Silvestre y la poesía italiana”. En *Actas del coloquio interdisciplinar Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, Anexos de Pliegos de Cordel I, Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura de Roma, Roma, pp. 155-173.

—— (1983), *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.

—— (2006), «Cómo vive un soneto: Sobre “Perdido ando, señora, entre la gente”». En Martha E. SHAFFER y Antonio CORTIJO OCAÑA (ed.), *Medieval and Renaissance Spain and Portugal: Studies in Honor of Arthur L-F. Askins*, Suffolk, Tamesis Books, pp. 57-68.

- (2006), *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Crítica, Barcelona.
- BLECUA, Alberto y David LÓPEZ (2011), “Gregorio Silvestre”. En Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de la literatura española del s. XVI*, v. I, Madrid, Castalia.
- BLECUA, José Manuel (1943), *Historia de la literatura española*, Zaragoza, Librería general.
- (1970), *Sobre poesía de la Edad de Oro: ensayos y notas eruditas*, Madrid, Gredos.
- (1985), *Poesía de la Edad de Oro, I: Renacimiento*, José Manuel Blecua (ed), Madrid, Castalia.
- BÖHL DE FABER, Juan Nicolás (2015), *Floresta de rimas antiguas castellanas (1821-1825)*, 3 vols., México, Frente de Afirmación Hispanista.
- BOLAÑOS, Piedad (2007), “Doña Feliciano Enríquez de Guzmán y sus fuentes literarias: examen de la biblioteca de don Francisco León Garavito”, *Teatro de Palabras: revista de Teatro Áureo*, 1, pp. 1-28.
- BOSCÁN Y ALMOGÀVER, Juan (1543), *Las Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega: repartidas en cuatro libros*, Barcelona, Carles Amorós.
- BOUTERWEK, Friederich (1804), *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, Gottingen, Johann Friedrich Rower.
- (1929), *Historia de la literatura española*, J. Gómez de la Cortina y N. Hugalde Mollinedo (trad.), Madrid, Aguado.
- BOTERO GARCÍA, Mario Martín (2010), “Las traducciones de Ovidio en la Edad Media: El Lai de Narcisse”, *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, núm. 12, pp. 1-16.
- BRENAN, Gerald (1953), *The literature of the Spanish people*, Cambridge University Press.
- BRUNET, Jacques-Charles (1839), *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, t. 4, Bruxelles, Meline, Cans et comp.
- BUCCHI, Gabriele (2010), “Au delà du tombeau: Pyrame et Thisbé dans deux réécritures de la Renaissance italienne”, *Italique*, XIII, pp. 53-80. [En línea, consultado 8/01/2019].



- BUSCH WERNICKE, Jorge R., CEDEÑO SALAZAR, José G. (2016), “Soneto de Castillejo”, *Digilec*, 3, pp. 21-32.
- BUSTAMANTE, Jorge (1542), *Libro del Metamorphoseos y fabulas del excelēte poeta y filosofo Ouidio noule cauallero Patricio romano; traduzido de latín en romançe*. [Digitalización ejemplar R/ 32190 BNE, consultada 14/01/2019].
- CABELLO PORRAS, Gregorio (1987), «Apolo y Dafne en el “Desengaño” de Soto de Rojas: de la eternidad del amor a la “Defensa contra el rayo ardiente”», *Edad de oro*, v. 6, pp. 19-34.
- (1990), “La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí (1.^a parte)”, *Estudios Humanísticos. Filología*, n. 12, pp. 255-278.
- (1991), “La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en lírica áurea, o el drama espiritual que se combate a sí (2.^a parte)”, *Estudios Humanísticos. Filología*, n. 13, pp. 57-76.
- CABELLO PORRAS, Gregorio y PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (2011), *Huir procuro el encarecimiento. La poesía de Hernando de Acuña*, Universidade de Santiago de Compostela.
- CACHO, M^a Teresa (1994), “Poesías castellanas manuscritas en el fondo Ottoboniano de la Biblioteca Apostólica Vaticana”, in *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Université du Mirail, pp. 111-120.
- CAMÕES, Luis de Vaz (1595), *Rimas*, Lisboa, Manoel de Lyra.
- (1689), *Rimas várias*. Manuel de FARIA E SOUSA (ed.), Lisboa. Imprenta Craesbeeckiana. [Ed. facs.: Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 1972].
- (2005), *Rimas*, Álvaro Júlio da Pimpão (ed.), Coimbra, Nova Almedina.
- CANAVAGGIO, Jean (1994), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Ariel.
- CANO AGUILAR, Rafael (2005), *Historia de la lengua española*, Madrid, Ariel.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio (1903), *Lista alfabética y por materias de las papeletas que para la redacción de un catálogo se encontraron en la biblioteca del Excmo. Señor D. Antonio Cánovas del Castillo*, v. I, Madrid, Imprenta de Julián Espinosa y Antonio Lamas.



- CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús (2007), “La sabiduría en el libro de los Proverbios del Antiguo Testamento”, *Paremia*, 16, pp. 19-27.
- CARO Y SUREDA, Pedro (1865), *Catálogo de la Biblioteca del Excmo. Sr. D. Pedro Caro y Sureda, Marqués de la Romana*, Madrid, Francisco Roig.
- CARREIRA, Antonio (1990), “Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea”, *Voz y Letra*, I, pp. 15 -142.
- (2013), «Un quevediano gongorino: Francisco Manuel de Melo», *Pictavia aurea: actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, Alain Bègue, Emma Herrán Alonso (coord.), pp. 11-34.
- CARRIÓN GÚTIEZ, Manuel (1985), “D. Pascual Gayangos y los libros”, *Documentación de Ciencias de la Información*, VII, pp. 71-90.
- CASTILLEJO, Cristóbal de (1598), *Obras*, Amberes, Pedro Bellerio. [en línea, digitalización ejemplar U/4003 de la BNE, consultado 14/07/2018].
- CASTRO, Adolfo de (1857), *Biblioteca de autores españoles. Poemas líricos de los siglos XVI y XVII*, t. LXII, 2 vols., Madrid, Rivadeneyra.
- CASTRO JIMÉNEZ, M^a. Dolores (1990), “Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento”, *Cuadernos de Filología Clásica*, n.º. 24, pp. 185-222.
- Catálogo de los libros, manuscritos, mapas, instrumentos científicos, monedas y antigüedades de Vincencio Juan de Lastanosa, el manuscrito U-379 de la Biblioteca Real de Estocolmo*. [En línea, consultado 26/04/2016].
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1915), *Historia de la lengua y la literatura castellana*, v. II, Madrid, Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos.
- CLAVERÍA, Carlos (1991), *Las obras de Juan Boscán de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros*, PPU, Barcelona.
- COLOMES, Jean (1970), *Le dialogue "Hospital das Letras" de D. Francisco Manuel de Melo*, Fundação Calouste Gulbenkian, París, 1970.
- COLLANTES DE TERÁN DE LA HERA, M^a José (1998), “El juicio de residencia en Castilla a través de la doctrina jurídica de la Edad Moderna”, *Historia. Instituciones. Documentos*, n. 25, pp. 151-184.
- CONDE, J. Antonio (1924), *Catalogue of the curious library of Don J. Antonio Conde, part the second, sold by auction by Mr. Evans, at his house, on Thursday 15 and following day*.



- CONTRERAS MORALES, Miguel Ángel (2001), *Aproximaciones a la poesía de Gregorio Silvestre*, Granada, Universidad de Granada.
- CORREA RODRÍGUEZ, Pedro (1989), “La fábula de Píramo y Tisbe de Gregorio Silvestre”, *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad de Granada, pp. 303-318.
- (2001), “Jorge de Montemayor: su versión de Píramo y Tisbe”, *HVMANITAS*, v. III, pp. 275-314.
- (2003), *La historia de Píramo y Tisbe de Antonio de Villegas*, Universidad de Granada.
- (2007), “La fábula de Píramo y Tisbe de J. A. de Vera y Zúñiga”, *Florentia iliberritana: revista de estudios de antigüedad clásica*, n. 17, pp. 9-26.
- (2008), “Los romances de Píramo y Tisbe”, *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, núm. 15.
- CORREAS, Gonzalo (1906), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras formulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia* (1627), Madrid, establecimiento tipográfico de Jaime Artés.
- COSSÍO, José María de (1952), *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (1993), “Virgilio en los sonetos de Juan de Arguijo”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 4, Madrid, Editorial Complutense, pp. 257-266.
- (2000), “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18, pp. 29-76.
- (2004), “Dido y la *Eneida* en el *Exidium Troiae*”, *Iucundi acti labores. Estudios en homenaje de Dulce Estefanía Álvarez*, Teresa Amado Rodríguez (ed.), Universidade de Santiago de Compostela, pp. 239-245.
- (2010), “La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas”, *Lectura y signo*, 5, pp. 9-30.
- CRUZ CASADO, Antonio (1997), *Tres Églogas. Luis Barahona de Soto*, Lucena, Excmo. Ayuntamiento, Publicaciones de la Cátedra Barahona de Soto.

- CUESTA TORRE, María Luzdivina (2000), “Las invenciones de Diego López de Haro”. En *Proceedings of the Tenth Colloquium of the Medieval Hispanic Seminar at queen Mary and Westfield College*, London, PMHRS, 35, pp. 65-84.
- CHABÁS, Juan (1953), *Nueva y manual historia de la literatura de la literatura española*, La Habana, Empresa Consolidada.
- CHANDLER, Simon Bernard (1997), “Sabadino degli Arienti come traduttore e scrivano”, *Rivista di studi italiani*, v. 15, 1, pp. 121-126.
- DADSON, Trevor. J. (1987), “La biblioteca de Alonso de Barros, autor de los Proverbios morales”, *Bulletin Hispanique*, v. LXXXIX, n. 1-4, pp. 27-53.
- (2011), “La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII”, en *Bulletin Hispanique*, t. 113, n. 1, pp. 13-42 .
- D’AGOSTINO, María (2013), «“Atiérrame el porvenir”: la Confesión de Juan Fernández de Heredia», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, n. 2, pp. 1-30.
- DAMONTE, Mario (1982), “Intervenciones de la censura inquisitorial en la Flor de varios y nuevos romances (Lisboa, 1592)”, en *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Eugenio de Bustos (coord.), v. 1, pp. 351-362.
- DELGADO CASADO, Juan (1996), *Diccionario de impresores españoles (Siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco Libros.
- DEVOTO, Daniel (1991), “Con la música a otras partes”, *Bulletin Hispanique*, 93, n. 2, pp. 261-342.
- DIAS, Duarte (1590), *La Conquista que hicieron los poderosos y Católicos Reyes, Don Fernando y doña Isabel, en el Reyno de Granada*, Madrid, viuda de Alonso Gomez.
- DÍAZ-PLAJA (1949-1957), Guillermo, *Historia general de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara.
- DÍEZ BORQUE, José M^a y SIMÓN DÍAZ, José (1974), *Historia de la literatura española*, Madrid, Guadiana.
- DÍEZ PLATAS, Fátima y MEILÁN JÁCOME, Patricia (2016), “De texto con imágenes a imágenes con texto: la confusa transformación de las Metamorfosis ilustradas en la primera mitad del siglo XVI”. En Esperança BORRELL y Óscar DE LA CRUZ (eds.), *Omnia mutantur*, v. II, Universidad de Barcelona, pp. 275-283.

- DIFRANCO, Ralph y José J. LABRADOR (2006), “Florilegio de poesía erótica del Siglo de Oro”, *Calíope*, v. 12, n. 2, pp. 119-167.
- DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora (1992), *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII: (1601-1650)*, Sevilla, Universidad.
- DURÁN, Agustín (1829), *Cancionero y Romancero de coplas y canciones de Arte menor, letras, letrillas, romances cortos y glosas anteriores al siglo XVIII*, v. 1, Madrid, Eusebio Aguado.
- DUTTON, Brian (1991), *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008), *Arte y mito: manual de iconografía clásica*, Madrid, Silex.
- EARLE, Thomas F. (1980), “Classical Mythology and Portuguese Renaissance Poetry”, Oxford, Saint Peter’s College. [En línea, consultado 12/02/2017]
- (1980), *Theme and Image in the Poetry of Sá de Miranda*, Oxford University Press.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2002), *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI: Cetina, Mal Lara y Herrera*, Universidad de Sevilla.
- (2007), “La poesía dispersa de Juan de Mal Lara: una formulación estética entre latín y vernáculo (con nuevas noticias biográfico-literarias)”, *Silva*, 6, pp. 119-153.
- ESTEVA DE LLOBET, Lola (2006), *Jorge de Montemayor, Segundo cancionero espiritual, Amberes, 1558*, Kassel, Edition Reichenberger.
- (2017), *Jorge de Montemayor: Poesía escogida y géneros poéticos cancioneriles*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.
- FABIÉ, Antonio M. (1886), *Vida y escritos de Francisco López Villalobos*, Madrid, Imprenta de M. Ginesta.
- FALCONET, Camille (1763), *Catalogue de la bibliothèque de feu M. Falconet*, 2 vols, París, Barrois.
- FARIA E SOUZA, Manoel de (1646), *Fuente de Aganipe o rimas varias*, Madrid, Carlos Sánchez Bravo.
- FERREIRA, António (2000), *Poemas lusitanos*, Tom F. Earle (ed.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- FERNÁNDEZ, Marcos (1655), *Olla podrida a la española*, Amberes, Felipe Van Eyck.

- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco (1566), *Recopilación de las ordenanzas de la Real Audiencia y Chancillería de su Majestad*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan (1562), *Las obras de don Ioan Fernandez de Heredia, así temporales, como espirituales*, Valencia, Juan Mey.
- FERNÁNDEZ-ESPINO, José (1871), *Curso histórico crítico de literatura española*, Sevilla, Imprenta y librería calle de las Sierpes.
- FIÚZA, Mário (1966), *História literária de Portugal. V. I. Idade Média e século XVI*, Porto: Athena.
- FITZMAURICE KELLY, James (1907), *A history of Spanish Literature*, London, Heineman.
- (1949), *Historia de la literatura española. Traducida y anotada*, Madrid, La España Moderna.
- FOLIN, Marco (2008), “Sul Quoloquium ad Ferrariam urbem splendidissimam di Giovanni Sabadino degli Arienti”. En *Tracce dei luoghi, tracce della storia. L'Editore che inseguiva la Bellezza: scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma, Donzelli, pp. 133-190.
- FORRADELLAS FIGUERAS, Joaquín (1982), “Juntaron su ganado en la ribera: Una nueva versión de la Égloga de Luis Barahona de Soto”, *Criticón*, núm. 18, pp. 5-27.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1908), “237 Sonnets”, en *Revue Hispanique*, XVIII, pp. 488-618.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, BARRAU-DIHIGO, Louis (1920), *Manuel de l'hispanisant*, New York, Putnam.
- FRANCO DURÁN, M^a Jesús (1994), “El Mito de Hero y Leandro: algunas fuentes grecolatinas y supervivencia en el Siglo de Oro español”, *Verba Hispanica*, 4 (1), pp. 65-82.
- FRENK, Margit, LABRADOR HERRAIZ, José J., y DIFRANCO, Ralph (1996), *Cancionero Sevillano de Nueva York*, Sevilla, Universidad.
- FUCILLA, Joseph G. (1960), *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, C.S.I.C.
- GALLAGHER, Patrick (1968), *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, Támesis Books.
- GALLARDO, Bartolomé José (1889), *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, IV, núm. 3945, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

- GALLARDO, Bartolomé José y DE LA BARRERA, Cayetano (1862), *Catálogo formado por D.B.J. Gallardo de los principales artículos que componían la selecta librería de D. J. Böhl de Faber; pertenecientes hoy a la Biblioteca Nacional de Madrid. Copia hecha, enmendada y anotada por D.C.H. de la B*, v. II, Madrid.
- GALLARDO, Carmen (2005), “El mito y sus interpretaciones: lecturas del mito clásico en la Edad de Oro”, *Edad de oro*, v. 24, pp. 81-92.
- GAMBA CORRADINE, Jimena (2006), “Hacia una lectura de la teoría neoplatónica del amor en *La Galatea*”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 8, pp. 285-313.
- (2013), “Las Cortes de Casto Amor de Hurtado de Toledo y la prosificación de la Octava Rima de Boscán: hacia el neoplatonismo amoroso en la literatura española”, *Studia Aurea*, 7, pp. 139-166.
- GARCÍA CASANOVA, Leandro (2015), *Órgano para una catedral vacía*, enclase.ideal.es, entrevista de 19 de mayo de 2015. [En línea, consultado, 19/02/2019]
- GARCÍA DE LA CALLE, Sylvie D. (2017), *El Canto Llano en la Catedral de Granada y en la Capilla Real de Granada: Repertorio Medido*, Universidad de Granada, Tesis Doctorales.
- GARCÍA DEL REAL, Eduardo (1948). “El Sumario de la medecina, con un tratado sobre las pestíferas buvas por el Dr. Francisco López de Villalobos”. En *Biblioteca Clásica de la Medicina Española*, tomo XV, Madrid, Impr. de J. Cosano.
- GARCÍA GALIANO, Ángel (1992), “Poética implícita en Juan Boscán”, *Actas XI congreso AIH*, Irvine, pp. 163-170.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel (1997), “La evolución de la leyenda del unicornio en la baja Edad Media, Historia de una pareja”. En *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- GARCÍA LÓPEZ, José (1948), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Teide.
- GARCÍA LUJÁN, José Antonio (2013), “La memoria escrita de la Casa de Granada: El Archivo del Marquesado de Campotéjar (s. XV-1643)”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 40, pp. 35-79.
- GARGANO, Antonio (2002), “La égloga en Nápoles entre Sanazzaro y Garcilaso”. En Begoña López Bueno (ed.), *La égloga. VI encuentro*

internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Sevilla, Secretariado Publicaciones Universidad, pp. 57-76.

GARRAMIOLA PRIETO, Enrique (2001), “Teresa Enríquez de Córdoba, fundadora del Convento de la Coronada de Aguilar”, *Ámbitos: Revista de Estudios de ciencias sociales y humanidades de Córdoba*, núm. 5-6, 2001, pp. 31-42.

GARRIBBA, Aviva (2015), “Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (II): il Ms. Ottoboniano 2882”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, núm. 4, pp. 47-59.

GASCÓN-VERA, Elena (1992), “Enrique de Villena: ¿castellano o catalán?”, *Actas del Xº congreso de la AIH* (1989), Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, pp. 195-206.

GAYANGOS Y ARCE, Pascual y VEDIA, Enrique (1851), *Historia de la literatura española*, v. II, Madrid, Manuel Rivadeneyra.

GERLI, Michael (1980), “Eros y Ágape: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana”. En *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Evelyn RUGG y Alan M. GORDON (coord.), pp. 316-319.

GIBELLINI, PIETRO (2005), *Il mito nella letteratura italiana (I). Dal Medioevo al Rinascimento*, Brescia, Morcelliana.

GIL FERNÁNDEZ, Juan (2015), “El Mundo Clásico en la poesía de los Argensola”. En *Studia Classica Caesaraugustana: vigencia y presencia del mundo clásico hoy: XXV años de estudios clásicos en la Universidad de Zaragoza*, José VELA TEJADA, Juan F. FRAILE VICENTE y Carmen SÁNCHEZ MAÑAS (coord.), pp. 387-464.

GIRAUD, Yves (1969), *La fable de Daphné: Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIIe siècle*, Librairie Droz, Génova.

GÓMEZ MORENO, Manuel (1870), *Breves noticias de las moradas de algunos hombres célebres que han nacido en Granada*, Imp. Paulino Ventura y Sabatel.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1627), *Obras en verso del Homero español*, Madrid, viuda de Luis Sanchez.

GONZÁLEZ ALFAYA, Lucila (2012), “Apuntes para la edición crítica de la obra de Diego López de Haro, poeta cancioneril”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, v. 30, Núm. Especial, pp. 15-29.

- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (2016), *Cancionero General de Hernando del Castillo*, Madrid, Castalia.
- GONZÁLEZ DÁVILA, Gil (1618), *Theatro eclesiástico de las ciudades, e iglesias catedrales de España*, t. 4, Salamanca, Antonia Ramírez.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (1972), *Historia de la literatura española*, Nueva York, Las Américas Publishing Company.
- GORGA LÓPEZ, Gemma (1997), “La historia de Píramo y Tisbe de Cristóbal de Castillejo: Entre la ironía y la ejemplaridad”, *Livius*, 9, pp. 45-52.
- GRACIÁN, Baltasar (1642), *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, Madrid, Juan Sánchez.
- GRIMAL, Pierre (1981), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- GUSMÃO, Armando Nobre de (1966), *Livros impressos no século XVI existentes na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora*, v. II, Évora, Publicações da Junta distrital de Évora.
- GUTHMÜLLER, Bodo (2009), *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana. Da Dante al Rinascimento*, Roma, Carocci.
- GUTIÉRREZ ARRANZ, Lidia (2001), “La fábula de Apolo y Dafne: el amor, un desafío de Cupido”. En *El universo mitológico en las fábulas de Villamediana, Teatro del Siglo de Oro, estudios de literatura*, Reichenberger, Kassel, pp. 71-86.
- GUZMÁN BRAVO, José Antonio (2015), “Los primeros órganos tubulares en México”, *Anuario Musical*, 70, pp. 43-62.
- GUZMÁN, Martín Luis (1915), “Algunas poesías atribuidas a Gregorio Silvestre”, *Revue Hispanique*, XXXV, pp. 439-475.
- HEREDIA LIVERMOORE, Ricardo, (1892), *Catalogue de la bibliothèque de Ricardo Heredia, comte de Benahavis*, tomo II, núm. 1903, París, É. Paul, L. Huard et Guillemin.
- (1894), *Catalogue de la bibliothèque de Ricardo Heredia, comte de Benahavis*, tomo IV, núm. 5299, París, É. Paul, L. Huard et Guillemin.
- HERRERA VÁZQUEZ, Manuel (2011), “De copias y copistas (I): la formación del manuscrito magliabechiano VII, 353 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia”. *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, tomo III, Cursos e Congresos nº 197, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 597-608.

- HOROZCO Y COVARRUBIAS DE LEYVA, Juan de (2017), *Trescientos emblemas morales*, M^a del Mar AGUDO ROMERO, Alfredo ENCUESTRA ORTEGA y Juan Francisco ESTEBAN LLORENTE (eds.), Zaragoza, Prensas Universidad de Zaragoza.
- HURTADO, Juan y GONZÁLEZ, Ángel, *Historia de la literatura española*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1922.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1990), “Modernización frente a “Old spelling” en la edición de textos clásicos”. En JAURALDE P., D. NOGUERA y A. REY (eds.), *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, London, Támesis, pp. 237-244.
- Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (1984), v. X, Madrid, Ministerio de Cultura.
- JAURALDE POU, Pablo (1998), *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Arco Libros.
- JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando (1984), “La villa de Orgaz, en la comarca de la Sisle”, *Anales toledanos*, 19, pp. 241-256.
- JONES, Robert O. (1971), *A Literary History of Spain. The Golden Age: Prose and poetry*, Londres, Ernest Benn Ltd.
- (1978), *Historia de la literatura española. El Siglo de Oro: prosa y poesía*, Barcelona, Ariel.
- JONES, Harold G. (1972), “El cancionero español (Cod. Reg. Lat. 1635) de la Biblioteca Vaticana”, *Nueva Revista de Filología Española*, v. 21, n. 2, pp. 370-392.
- LARA GARRIDO, José (1982), “Sobre la validez de las claves bucólicas. Examen de algunos ejemplos.”, *Analecta Malacitana*, IV, pp. 393-400.
- (1983), «Consideraciones de la fábula burlesca de la poesía barroca: a propósito de una versión inédita de la de Apolo y Dafne», *Revista de Investigación*, 7, 1983, pp. 21-42.
- (1997), *Del Siglo de Oro (Métodos y selecciones)*, Madrid, UEM-CEES Ediciones.
- (1999), “La caza cetrera de amor y su vuelta a lo divino. Génesis y sentido de unas glosas de Eugenio de Salazar”, *Analecta Malacitana*, Anejo XXVII, pp. 23-48.

- LABRADOR HERRAIZ, José J. y DIFRANCO Ralph (1994), *Cancionero de Poesías Varias. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*, Visor Libros, Madrid.
- (2011), *Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del s. XVI. Ms. B90-VI-08 de la Biblioteca Bartolomé March*, Frente de Afirmación Hispanista, México.
- LABRADOR HERRAIZ, José, Ralph DIFRANCO y Lori BERNARD (2001), *Poesías de Fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo XVI. Códice 22028 de la Biblioteca Nacional de Madrid, Analecta Malacitana*, Málaga.
- LABRADOR HERRAIZ, José, Ralph DIFRANCO, y Margit FRENK (1996), *Cancionero Sevillano de Nueva York*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- LAPESA, Rafael (1988), «Sobre el mito de Narciso en la lírica medieval y renacentista», *Epos*, 4, pp. 9-20.
- Libros impresos no século XVI existentes na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora. Tipografia Espanhola* (1966), v. II, Publicaciones Junta Distrital de Évora.
- LIDA MALKIEL, M^a Rosa (1975), *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.
- LOPE NIETO, Nuño (2004), *Catálogo de las obras de Ángel Martín Pompey (1902-2001)*, Madrid, Fundación Juan March.
- LÓPEZ CALO, José (1963), *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols., Granada, Fundación Rodríguez Acosta.
- (1993), *Catálogo del archivo de la Capilla Real de Granada*, 2 vols., Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- LÓPEZ SEDANO, Juan José (1768), *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los mas célebres poetas españoles*, v. 1, Madrid, Joaquín Ibarra.
- LÓPEZ DE VILLALOBOS, Francisco (1886), *Algunas obras del doctor Francisco de Villalobos*, Sociedad de Bibliófilos Españoles (ed.), Madrid, 1886.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2011), «La voz y la imagen de Narciso: un mito pictórico y literario», en L. Hernández Guardiola (coord.), *Ut pictura poesis*, pp. 50-79.

- LUNA DÍAZ, Juan Andrés (2011), *Sexualidad y familia en Granada durante el siglo XVI*, *Anuario del pensamiento crítico*, pp. 1-77.
- MAAS, Paul (2013), *Crítica del texto*, Rafael Bonilla y Andrea Baldissera (trad.), Universidad Internacional de Andalucía.
- MACHADO, Diogo Barbosa (1747), *Bibliotheca lusitana historica, critica e cronologica...*, v. II, Lisboa Occidental, Antonio Isidoro de Fonseca.
- MAGANTO PAVÓN, Emilio (2009), "...es porque el tiempo es breve, y no me atrevo a poderte pagar lo que te debo (o de la relación entre Miguel de Cervantes y el doctor Francisco Díaz)", *Anales Complutenses*, núm. 21, pp. 35-105.
- MAINER, Juan Carlos (2013), *Historia de la literatura española. La conquista del clasicismo. 1500-1598*, Barcelona, Crítica.
- (2014), José Carlos, *Historia mínima de la literatura española*, Madrid-México, Turner-El Colegio de México.
- MALDONADO ARAQUE, Francisco Javier (2010), «Apolo y Dafne en los sonetos de Quevedo: el antimito y su lógica productiva», *Florentia iberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 21, pp. 215-226.
- MALLÉN, Diego (1782), *Yndice de los libros recayentes en la herencia del Sr. Don Gregorio Mayans*, Valencia, 18 de marzo de 1782.
- MANERO SOROLLA, M^a Pilar (1987), *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU.
- (1990), *Imágenes petrarquistas en la lírica del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU.
- MARCHANT, Alicia (2014), "Autoría, impresión y fortuna editorial: La obra de Juan de Medina, Díaz de Valdepeñas, Roque de Huerta, Ribera y Monterroso en las librerías y bibliotecas del Siglo de Oro". En Marta HERRERO DE LA FUENTE (ed.), *Alma Littera*, Valladolid, Ediciones Universidad.
- MARÍN OCETE, Antonio (1925), *El negro Juan Latino*, Granada, Librería Guevara.
- (1938), *Gregorio Silvestre. Poesías*, Granada, Publicaciones de la Facultad de Letras.
- (1939), *Gregorio Silvestre. Estudio biográfico y crítico*, Granada, Publicaciones de la Facultad de Letras.
- MARNOTO, Rita (1996), *A Arcadia de Sannazaro e o Bucolismo*, Coimbra, Faculdade de Letras.

- (1997), *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Universidade de Coimbra.
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (2013), “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”, *Revista Signa*, 22, pp. 481-496.
- MARTOS, Josep Lluís (2001), *Fonts i seqüència cronològica de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Alacant, Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana.
- MARTOS PÉREZ, María Dolores (2008), *La obra poética de A. de Tejada Páez: estudio y edición*, Universidad de Málaga. [online, consultado 12/08/2018]
- MARTYN, John R. C. (1987), *António Ferreira. The tragedy of Inés de Castro*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- MAURER, Christopher (1988), *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid, Istmo.
- MAYANS I SISCAR, Gregorio (1786), *Retórica* (2ª ed.), Valencia, Josef i Thomas de Orga.
- MAZZA, José (1944), *Diccionário biográfico de músicos portugueses*, Lisboa, Editorial Imperio.
- MAZZA, Néstor (2014), *Surco*, Sevilla, Lantia Publishing.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (1986), “El Vizconde de Altamira”. En *Poeti cancioneriles del sec. XV*, G. Caravaggi (ed.), Roma, Japadre.
- MCPHAIL FANGER, Elsie (2012), *Desplazamientos de la imagen*, México, Siglo XXI Editores.
- MÉNDEZ NIETO, Juan (1936), “Discursos Medicinales del Licenciado Juan Méndez Nieto [Libro segundo. Discursos 1 a 5]”, Juan DOMÍNGUEZ BORDONA (ed.), *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 108, pp. 49- 98, 605-656.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Obras completas de Menéndez Pelayo*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [En línea, consultado 28/11/2015]
- , *Epistolario*, Manuel Revuelta Sañudo (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española. [En línea, consultado 25/11/2015]
- (1890-1901), *Historia de las ideas estéticas en España*, v. 2, Madrid, Imprenta A. Pérez Dubrull.
- (1907), *Antología de poetas líricos castellanos*, v. 2, Madrid, Perlado, Paez y Cia. Suc. de Hernando.

- (1949), Prólogo a la *Historia de la Literatura* de Fritzmaurice-Kelly, Madrid, La España Moderna, pp. 5-41.
- (1949), *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, v. II, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1914), “Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI” en *Boletín de la Real Academia Española*, I, Madrid.
- (1949), *Los españoles en la literatura*, Madrid, Espasa Calpe.
- (1960), “Variantes en la transmisión de obras literarias”, *Los españoles en la literatura*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 75-82.
- MEREGALLI Franco (1990), “Panorama de las historias de la literatura española”. En *Historia de la literatura española: Desde los orígenes al siglo XVII*, Madrid, Cátedra, pp. 25-34.
- MESTRE, Antonio (1987), *Influjo europeo y herencia hispánica: Mayans y la ilustración valenciana*, Valencia, Diputación.
- MOLINA NAVARRO, Gabriel (1913), *Índice para facilitar el manejo y consulta de los cataogos de Salvá y Heredia*, Madrid, Librería de los bibliófilos españoles.
- MOLINA HUETE, María Belén (2010), “De rarezas y chanzas: La fábula burlesca de Apolo y Leucótoe por Juan Matos Frago”, *Lectura y Signo*, 5, pp. 189-210.
- (2013), “Encomio, mito y paratexto: El *Juicio de Paris* de Pedro Rodríguez de Ardila”, Alain Bègue, (ed.). *La poesía epigráfica del Siglo de Oro y sus antecedentes (I)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 43-66.
- (2018), “Sobre recepción y canon de la fábula mitológica del Siglo de Oro: *La Atalanta* de Juan de Matos Frago (1662)”, *Criticón*, n. 134, pp. 159-193.
- MOLL ROQUETA, Jaime (2011), *Problemas bibliográficos del libro del siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros.
- MORALES ABRIL, Omar (2015), “A presença de música e músicos portugueses no vice-reinado da Nova Espanha e na província de Guatemala nos séculos XVI-XVII”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 2, núm. 1, pp. 151-174.
- MORAIS, Ana P. (2012), “Fábula e Mito na Literatura Tradicional Portuguesa. Pequenas Totalidades”, *Álabe*, 5, pp. 1-10.



- MOREL-FATIO, Alfred (1892), *Catalogue des manuscrits espagnols et portugais*, París, Imprimerie Nationale, notice 600-601, pp. 210-218.
- (1921), “[Notes sur la] Versification de Gregorio Silvestre. Ms. en la Bibliothèque de Versailles” (inedite), *Bulletin hispanique*, Bordeaux, t. XXIII.
- MORROS MESTRES, Bienvenido (2000), “La canción IV de Garcilaso como un infierno de amor: de Garci Sánchez de Badajoz y el Cariteo de Bernardo Tasso”, *Criticón*, 80, pp. 19-47.
- (2008), “Fechas, orden y sentido en el Libro I de las *Obras* de Boscán”, *Revista de Filología*, LXXXVIII, 1º, pp. 89-123.
- (2013), “La moralización del Leandro de Boscán: orígenes, difusión e interpretación de una fábula”, *Studia Aurea*, 7, pp. 199-266.
- MOYA, Francisca (1995-1996), “El Romance de Tarquino y Lucrecia”, *Miscelánea Medieval Murciana*, v. XIX-XX, pp. 233-244.
- MURILLO, Mariano (1878), *Boletín de la librería Murillo*, Madrid, n. 11.
- NESTARES PLEGUEZUELO, M^a José (1989), “La parroquia del Sagrario de Granada en el siglo XVI: Estudio demográfico”, *Chronica Nova*, 17, pp. 225-260.
- NIFO, Francisco Mariano (1781), *Cajón de sastre literato*, t. 3, Madrid, Miguel Escribano.
- NUÑEZ RIVERA, J. Valentín (2008), “1582. Poesía, imprenta y canon”, en Begoña López Bueno (dir.): *El canon poético en el siglo XVI*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- OCHOA, Eugenio (1940), *Tesoro de los romances y cancioneros españoles*, Barcelona, A. Pons y compañía.
- O’NEILL, John (2008), “La Biblioteca de la Hispanic Society of America desde su creación hasta nuestros días”, *Colecciones españolas en el mundo*, Actas de la I Jornada Profesional de la Red de Bibliotecas del Instituto Cervantes.
- (2009), “Don Manuel Pérez de Guzmán, Marqués de Jerez de los Caballeros, Bibliófilo y Académico”. En *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 37, pp. 331-344.
- ORIGGI, Alessandra (2012), «La riscrittura di Ovidio nella “Favola di Narcisso” di Luigi Alamanni», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano*, v. LXV, fasc. III, pp. 139-181.

- (2016), «Una riscrittura ovidiana. Schede per la “Fabula di Narciso”», *Parole Rubate*, núm. 16, pp. 173-185.
- OSORIO PÉREZ, María José (1997), “El mercado del libro en el siglo XVI”, en Cristina PEREGRÍN PARDO (coord.): *La imprenta en Granada*, Consejería de cultura Junta de Andalucía, pp. 43-72.
- OSUNA, Inmaculada (2003), *Poesía y Academia en Granada en torno a 1600: la Poética Silva*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla y Editorial Universidad de Granada.
- OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma (2000), *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: del Libro primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*, Kassel Edition Reichenberger.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Heroidas*, CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- (1989), *Arte de Amar; Amores*, CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, (ed.), Madrid, Gredos.
- (2013), *Metamorfosis*, Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias (ed.), Madrid, Cátedra.
- PADILLA, Pedro (2010), *Églogas Pastoriles y juntamente con ellas algunos sonetos del autor*, José Labrador y Ralph A. DiFranco (ed.), Frente Afirmación Hispanista, México.
- PALAU DULCET, Antonio (1969), *Manual del librero hispano-americano* (2^a ed.), tomo XXI, Barcelona, Librería Anticuaria de A. Palau.
- PANOFISKY, Erwin (1985), “Cupido el ciego” e “El movimiento neoplatónico en Florencia y el Norte de Italia (Bandinelli y Tiziano)”, in *Estudios de Iconología*, Madrid, Alianza Ed.
- PARRILLA, Carmen (2012), “Garci Sánchez de Badajoz y la propulsión del Cancionero General”, *Letras*, 65-66, 2012, pp. 65-88.
- PARKER, Alexander, A. (1986), *La filosofía del amor en la literatura 1480-1680*, Cátedra, Madrid.
- PASCUAL, José Antonio (1993), “La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica”. En García Martín, M. (ed.): *Estado actual sobre los estudios del Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Salamanca: Ed. Universitaria, pp. 37-57.

- PEDRELL, Felipe (1895), *Hispaniae Schola Musica Sacra*, v. III (Antonius a Cabezón), Barcelona, Juan Bautista Pujol y Cía.
- PEETERS-FONTAINAS, Jean (1965), *Bibliographie des impressions espagnoles des pays-bas méridionaux*, v. I., Nieuwkoop, B. de Graaf.
- PENNEY, Clara L. (1955), *List of books printed before 1601 in Library of Hispanic Society of America* (2ª ed.), New York, Trustees of the Hispanic Society of America.
- PEÑA, Margarita (2004), *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI*, México, FCE.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2007), *Estudio biográfico sobre los poetas del Cancionero general*, Madrid, Editorial CSIC.
- PEREIRA, María Helena Montero da Rocha (1959-1960), “Alguns aspectos do classicismo de António Ferreira”, *Humanitas*, n. 11-12, Coimbra, pp. 80-111.
- PERES, Domingo Garcia (1890), *Catálogo razonado de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del colegio de sordo-mudos y de ciegos, pp. 518-532.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (2004), “La poesía de Francisco de la Torre: un proyecto editorial frustrado”, *El Crítico*, 90, pp. 5-33.
- (2011), “Tareas pendientes: La poesía hispano-lusa de los siglos XVI y XVII”, *Edad de Oro*, nº 30, pp. 257-296.
- (2015), “Que grande variedade vão fazendo. La égloga I de Camões en el canon bucólico peninsular”, *Límite*, nº 9, pp. 101-196.
- (2017), “Estrategias imitativas en las Églogas pastoriles de Pedro de Padilla: la huella de Ovidio”, *Revista de Literatura*, v. LXXIX, núm. 158, págs. 391-415.
- PÉREZ GÓMEZ, Antonio (1963), *Glosas a las Coplas de Jorge Manrique VI: Gregorio Silvestre. Noticias bibliográficas*, Cieza, La fonte que mana y corre, 1963.
- PÉREZ GUITÉRREZ, Mariano (2000), *Diccionario de la música y los músicos*, v. 3, Madrid, Istmo.
- PÉREZ GUZMÁN, Juan (1907), “Cánovas juzgado por sus libros”, *La España Moderna*, v. 226, pp. 60-92.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio (1984), «La disyunción en Góngora (aproximación a su estudio a partir de la “Fábula de Píramo y Tisbe”)», *Cuadernos de investigación filológica*, n. 10, pp. 77-98.

- PÉREZ MARCOS, Regina M^a (2014), *Un tratado de derecho penitenciario del siglo XVI: La Visita de la cárcel y de los presos de Tomás Cerdán de Tallada*, Madrid, UNED.
- PÉREZ MOYA, Juan (1585), *Philosophia Secreta*, Madrid, Francisco Sánchez.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1997), *La edición de textos*. Madrid, Síntesis.
- (2002), “Los infiernos de amor”, en *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval: Congreso Internacional sobre Poesía Hispánica Medieval*, Eva María Díaz Martínez y Juan Casas Rigall (coord.), Universidade Santiago de Compostela, pp. 307-320.
- (2013), *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid, Editorial UNED.
- POLO DE MEDINA, Rafael Jacinto (1967), “Fábula de Apolo y Daphne: literatura murciana de cordel”, Antonio PÉREZ GÓMEZ (ed.), *Monteagudo: revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, n^o 46-48, pp. 1-32.
- PORTÚS PÉREZ, Jesús (1999), “Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H^a del Arte, t. 12, pp. 173-198.
- PRIETO, Antonio (1972), *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta. Cito por edición del año 1976.
- (1984), *La poesía española del siglo XVI (I). Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra.
- (1987), *La poesía española del siglo XVI (II). Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra.
- QUESADA SANZ, Fernando (2013), “Aníbal Barca y Publio Cornelio Escipión el Africano: vidas divergentes, muertes paralelas”. En: GARCÍA ROMERO, Fernando y MORENO HERNÁNDEZ, Antonio (eds.), *Enemistades Peligrosas*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- QUINTERO, María Cristina (1994), “Aspectos del discurso erótico en la poesía del dieciséis”, *Actas del XI congreso de la AIH - Irvine '92*, Juan Villegas (coord.), v. 3, pp. 235-244.
- RENNERT, Hugo Albert (1889), “Gregorio Silvestre”, *Moderne Language Notes*, t. XIX, cols. 457-465.

- (1989), “Gregorio Silvestre and his Residencia de amor”, *Moderne Language Notes*, t. XIV, n. 8, pp. 229-233.
- REYES CANO, José M^a (2000a), “Algunos aspectos de la relación de Cristóbal de Castillejo con la literatura italiana”, *Cuadernos de Filología Italiana*, pp. 211- 224.
- (2000b), *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo: Tradición y modernidad en la encrucijada poética del siglo XVI*, Ediciones Universidad de Salamanca.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los (2010), *Las historias literarias españolas: repertorio bibliográfico, 1754-1936*, Zaragoza, Prensas Universitarias.
- RICO, Franciso (1984), *Historia y crítica de la literatura española. Los siglos de Oro: Renacimiento*, 2 vols., Barcelona, Crítica.
- RICO VERDÚ, José (1986), «Notas para una lectura de Píramo y Tisbe», *Philologica hispaniensa: in honorem Manuel Alvar*, v. 3, pp. 403-422.
- RICCO, Annarrita (2009), “El mito de Hero y Leandro y sus representaciones en la Floresta de varia poesía de Diego Ramírez Pagán”, *Monteagudo*, 3^a Época, 14, pp. 121-134
- RÍO, Ángel del, *Historia de la literatura española*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1963.
- RÍO TORRES-MURCIANO, Antonio (2012), ““Decir con el arte que este dice”: Hernando de Acuña, traductor de Ovidio”, *Revista de Filología Española*, XCII, 1, pp. 117-133.
- RODRÍGUEZ DE RAMOS, Alberto (2016), *La poesía de Miguel Botelho de Carvalho. Estudio y edición de la "Fábula de Píramo y Tisbe" (1621) y "Rimas varias" (1646)*, Universidad Complutense de Madrid.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1903), *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- (1933), *Baco y sus bodas en España. Poemita jocoserio de Pedro Rodríguez de Ardila*, anotado por Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Tipografía de Archivos.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1935), “Gregorio Silvestre”, *Cruz y Raya*, 26, pp. 77-113.
- (1936), “Gregorio Silvestre, algunas poesías inéditas y atribuidas”, *Revista del centro de estudios extremeños*, IX, Badajoz, La Alianza.
- (1954), *Flor de romances y glosas, canciones y villancicos* (Zaragoza, Juan Soler, 1578), Oxford, the Dolphin Book.

- (1968), *Poesía y cancioneros (Siglo XVI)*, Valencia, Artes gráficas soler.
- (1989), *El Marqués de Jerez de los Caballeros. Semblanza de un bibliófilo*, Badajoz, Diputación.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2014), “Púrpura. Materialidad y simbolismo en la Edad Media”, *Anales de Historia del Arte*, v. 24, pp. 471-495.
- RODRIGO-ESTEVAN, María Luz (2016), “Maneras de beber, maneras de vivir. El consumo de vino en la Edad Media”. En *Modos de beber*, Guadalajara, CUSH, pp. 33-66.
- ROIG, Adrien (1996), “Correlaciones entre Sá de Miranda y Garcilaso de la Vega”. En *Studia Áurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra (ed.), Toulouse-Pamplona, pp. 574-486.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1999), “Entre 1898 y 1998: La historiografía de la literatura española”, *RILCE*, 15, 1, pp. 27-49.
- (2004), *Historia literaria / Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias.
- ROMOJARO, Rosa (1998), *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio (2003), “Badajoz “el Músico” y Garci Sánchez de Badajoz: Identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento”. En *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento* [en línea], Madrid, Casa de Velázquez. [Consultado 14 de febrero de 2019]
- ROSAL, Juan del (1940), *Gregorio Silvestre. Poesía*, Barcelona, Yunque.
- ROSALDO, Renato (1952), “Flores de baria poesía: un cancionero inédito mexicano de 1577”, en *Ábside*, XV, pp. 91-122.
- ROZAS LÓPEZ, Juan Manuel (1968), “Localización, autoría y fecha de una fábula mitológica atribuida a Collado del Hierro”, *Boletín de la Real Academia Española*, t. 48, Cuaderno 183, pp. 87-100.
- RUBIO GONZÁLEZ, Lorenzo. (1999), *Antología de la poesía lírica del siglo XVI. Hernando de Acuña, Juan Boscán, Cristóbal de Castillejo, Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza, Gregorio Silvestre, Santa Teresa de Jesús, Garcilaso de la Vega*, t. I, Barcelona, Hermes Editora General.

- RUEDA RAMÍREZ, Pedro J. (2005), *Negocio e intercambio cultural: El comercio de libros con América en la Carrera de Indias (Siglo XVII)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- RUIZ CASANOVA, J. Francisco (1998), *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*, Madrid, Cátedra.
- RUIZ ESTEBAN, Yolanda (1999), *El mito de Narciso en la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan (1995), *Organería en la Diócesis de Granada [1492-1625]*, Granada, Diputación Provincial.
- (2002), “Patronazgo musical en la Capilla Real de Granada durante el siglo XVI (I). Los músicos prebendados”. En *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*, Nueva York, Pendragon Press, pp. 341-364.
- (2005), “Los órganos”. En *El libro de la catedral de Granada*, v. 2, Granada, Cabildo metropolitano de la catedral de Granada.
- SÁ DE MIRANDA, Francisco de (1595), *Obras do doctor...*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- (2010), *Poesía castellana completa*, José Jiménez Ruiz (ed.), Universidad de Málaga.
- SÁEZ, Adrián J. (2019), “Quevedo y el espejo: poesía, pintura y el problema de la belleza”, *eHumanista*, 42, pp. 72-83.
- SALIDO LÓPEZ, José Vicente (2014), “El Hospital de Amor en la tradición hispánica: aproximación a los problemas de autoría”, *Revista de Literatura*, v. LXXVI, nº 152, pp. 447-465.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro (1872), *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Valencia, Ferrer y Orga, tomo 1, pp. 192, 333.
- SALVO GARCÍA, Irene (2014), “Ovidio y la compilación de la *General Estoria*”, *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, v. 37, núm. 1, pp. 45-61.
- SANCHA, Justo de (1855), *Romancero y Cancionero Sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles*, v. XXXV. En *Biblioteca de Autores Españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, Madrid, Rivadeneyra.
- SÁNCHEZ, ALBERT (1998), «Historia y poesía: el mito de Píramo y Tisbe en el “Quijote”», *Anales Cervantinos*, XXXIV, pp. 10-22.

- SANTIAGO, Ramón (1998), “Apuntes para la historia de la puntuación en los siglos XVI y XVII”. En J. M. BLECUA J. GUITÉRREZ y L. SALA (coords.): *Estudios de grafemática en el dominio hispánico*. Salamanca, Diputación, pp. 243-280.
- SANTIS, Francesca de (2006), *Il manoscritto magliabechiano VII-353. Edizione dei testi e studio*, Università degli Studi di Pisa.
- SANTOS, José dos (1922), *Catálogo da importante e preciosissima livraria que pertenceu aos noteveis e bibliófilos Condes de Azevedo e de Samodães*, v. II, Porto, Empresa literaria e tipográfica.
- SAQUERO, Pilar y GONZÁLEZ, Tomás (1998), “El mito ovidiano de Hermafrodito y Sálmacis, (Met. IV, 285-388) vertido al castellano por Alfonso el Sabio y Juan de Mena”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 208, núm. 15, pp. 207-223.
- SARMIENTO, Francisco Martín (1775), *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, t. I, Madrid, Joaquín Ibarra.
- SCARPATI, Oriana (2017), “Echi del Piramus et Tisbé in un cantare quattrocentesco in ottava rima”, *Medioevi*, 3, pp. 213-229.
- SCHWEICKARD, Wolfgang (2010), *Derivati da nomi geografici*, v. III, Berlín, Walter de Gruyter GmbH.
- SEBOLD, Russel P. (2006), «Hernando de Acuña: su poética y su “sabrosa historia del alma”», *Revista de Literatura*, v. LXVIII, no. 135, pp. 77-99.
- SILVA, Inocencio Francisco da (1859), *Diccionario Bibliográfico português*, v. III, Imprensa Nacional, Lisboa, pp. 166-167.
- SILVESTRE, Gregorio (1582), *Las Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, Granada, Fernando de Aguilar.
- ____ (1592), *Las Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, Lisboa, Manuel de Lyra.
- ____ (1599), *Las Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, Granada, Sebastián de Mena.
- SIMÓN DÍAZ, José (1983), *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, pp. 1-65.
- SOLANO, Francisco e Hilario SANTOS ALONSO (1991), “Historias de la literatura”, *Educación y biblioteca*, 17, pp. 17-25.
- SOLIS PERALES, M^a Dolores (2002), La fábula de Narciso de Gregorio Silvestre, *Ágora. Estudios clásicos em debate*, 4, 2002, pp. 153-189.



- SOTHEY'S (1978), *Catalogue of the renowned collection of spanish books printed in the spanish Netherlands formed by the late J. Peeters Fontainas, Sold by order of the family*, London, Sotheby's.
- SOUSA VITERBO, Francisco M. de (1784), *Poesias de auctores portuguezes em livros de escriptores hespanhoes*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- (1915), *A litteratura hespanhola em Portugal*. Lisboa, Imprensa Nacional, pp. 215-218.
- TATO, Cleofé (2010), "Una nueva y fragmentaria versión del romance «Muerto yaze Durandarte» en una *probatio calami*", *Revista de Filología Española*, XC, 2, pp. 279-302.
- TEJADA PÁEZ, Agustín de, *Obras poéticas*, José LARA GARRIDO y M^a Dolores MARTOS (ed.), Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2011.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (2006), "Portugal en la vida y obra de Cervantes", *Revista de Estudios Extremeños*, v. 62, pp. 683-700.
- TICKNOR, George (1864), *History of spanish literature*, v. I, Boston, Ticknor and Fields.
- TICKNOR, George, *Historia de la literatura española*, Pascual GAYANGOS y Enrique VEDIA, (trad.), v. II, Madrid: Rivadeneyra, 1851.
- TOMASSETTI, Isabella (2009), "Il mito nella letteratura spagnola". En Pietro GIBELLINI y Raffaella BERTAZZOLI (eds.) *Il mito nella letteratura italiana. Precorsi. Miti senza frontiere*, v. 5, t. 1, Brescia, Morcelliana.
- TORRES COROMINAS, Eduardo (2015), "Antonio de Villegas. Vida y literatura", *BRAE*, tomo XCV, cuaderno CCCXI, pp. 191-233.
- (2018), "Antonio de Villegas y Jorge de Montemayor: indicios de una disputa literaria a la luz de Damasio de Frías", *eHumanista*, v. 38, pp. 340-363.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé (1545), *Propalladia*, Sevilla, Casa de Andrés Burgos.
- ÚZQUIZA RUIZ, Teodoro, *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*, Burgos, Sembrar, 2012.
- WALLEY, Pamela (1961), «Enfoque y medios humorísticos de la "Fábula de Píramo y Tisbe"», *Revista de Filología Hispánica*, v. 44, pp. 385-398.
- VASCONCELOS, Carolina Michaelis (1885), *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, Halle-Lisboa, Max Niemeyer-Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- VV. AA., *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Cátedra, 1990.
- VALBUENA BRIONES, Ángel (1992), «El mito de Eco y Narciso en Calderón», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, v. 2, pp. 1147-1156.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1937), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de (1630), *Laurel de Apolo*, Madrid, Juan González.
- VELÁZQUEZ, Luis Joseph (1754), *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Francisco Martínez de Aguilar.
- (1769), *Geschichte der spanischen Dichtkunst*, A. Dieze (ed.), Gottinga, Francisco Martínez de Aguilar.
- VENY-MESQUIDA, Joan R. (2016), *Criticar el text. Per a una metodologia de l'aparat crític d'autor*, Aula Màrius Torres, Pagès editors, Llérida.
- VIEIRA, Ernesto (1900), *Diccionario biographico de musicos portugueses*, v. 1, Lisboa, Mattos Moreira de Pinheiro.
- VILAR GARCÍA, María José, Francisco Víctor SÁNCHEZ GIL y Juan Bautista VILAR RAMÍREZ (2009), *Catálogo de la Biblioteca romana del Cardenal Belluga*, Editum, Murcia, 2009.
- VÍLCHEZ DÍAZ, Alfredo (1997), “Primeros pasos: el siglo XVI”, en Cristina PEREGRÍN PARDO (coord.), *La imprenta en Granada*, Granada, Universidad, pp. 21-42.
- VIVEROS MALDONADO, Germán (2007), *Hipocratismo en México: siglos XVI al XVIII*, v. 2, México, Universidad Autónoma Nacional.
- WITTKOWER, Rudolf (2006), *La alegoría y la migración de los símbolos*, Madrid, Siruela, 2006.
- WOLF, Ferdinand (1859), *Gesichte der Spanische und Portugiesische Nationalliteratur*, Berlín, 1859.
- YEVES ANDRÉS, Juan A., *Cánovas y Lázaro. Dos bibliófilos de fin de siglo*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1998.
- ZAPATA, Luis (1930), *Miscelánea, Silva de casos curiosos*, Antonio RODRÍGUEZ MOÑINO (ed.), Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, pp. 53, 142.