

TERCER DESCARTE. *QVERIDO ALBERTO:* ❧ ❧ ❧



ASI UN AÑO HARÁ QUE DOS JÓVENES profesores e investigadores admirables, buena planta de la escuela a la que pertenecen, escribieron solicitándome colaboración científica que unir a las que rendirán homenaje a un maestro al que debo mucho de lo poco que soy en esta profesión. Si he de serte sincero, no me gusta demasiado este tipo de homenajes, y no porque ahora cuenten poco para el *curriculum* –por el cartel científico que velará por su calidad, este debiera–, lo que, aquí entre nosotros, ya no me agobia demasiado; o porque en un brete como ese sea común tirar de cajón para servir recalentados duelos y quebrantos de otros festines; mejorando lo presente... que las sobras de algunos son más sabrosas y más nutritivas que el mejor condumio de otros. De algún tiempo a esta parte pienso que, en lugar de castigar a un grande con un volumen de *varia*, por muy ocurrentes que estos sean, más valdría posibilitar la lectura de sus trabajos dispersos, dándolos al público en odres nuevos. Nuestro don Eugenio Asensio me escribió, un sí es no es preocupado por cierto homenaje que él creía le iba a obligar «a leer demasiadas cosas complicadas y sabias, a las que tendré que corresponder con comentarios, ahora que me he comido muchos de los libros que necesitaría». Una distinguida colega sacó adelante el homenaje, tan inevitable como merecido; tú recibirías tu ración de sabiduría asensiana; a mí me cupo una fraterna, que solo daría a conocer sin rubor por venir de donde venía.

A pesar de esta experiencia y de mi opinión sobre los homenajes, me temo que no pueda escaquearme de uno tan justo y tan de postín como este. No quisiera, sin embargo, hacer un figurón. Ha pasado ya un montón de años desde que no te doy la vara con mis hesitaciones; generoso como

has sido siempre con tu sabiduría y con tu sentido poco común, acudo a ti más desorientado e inseguro hoy de lo que creía estar en otros tiempos. Me perdonarás, por ello, si vuelvo a consultarte, ahora sobre un asunto que no sé si podría servir para, amalgamando una parte de lo que aquí te cuento y, sobre todo, siguiendo tus sugerencias, construir un pasable artículo de homenaje. Debiera intentar algo más a mi alcance, en la línea de lo que ahora me entretiene, el estudio de la obra de Giambattista Bodoni, cuyo primer conocimiento, por cierto, debo a las observaciones que me hiciste hace casi cuarenta años, pienso que en la biblioteca de tu padre, ante unos cuantos tomos imponentes de clásicos por él impresos y sobre los que te importuné —te pido avergonzado disculpas por ello— la última vez que nos vimos. Prefiero, no obstante, correr el riesgo de escorar mi barquilla con derrota más ajustada quizá a los gustos del festejado, y, eso sí, patroneando tu consejo, evitar, si no todos, al menos el fatal escollo del ridículo.

Estarás viendo ya las orejas del latazo; tampoco tendrás demasiado tiempo para leer *idioteces*. Quisiera, sin embargo, obligarte un poco protestando que se te reconoce de lejos en el perfil de tu gente: no sabes cuánto desearía que incluso así fuera en los casos menos aplicados, como el mío. *Quod natura non dat...* No es coba, ni modo de endosarte las «virtudes Prologales con que se capta la benevolencia». Puedes estar seguro de que nunca hubiera arrojado muchas pesquisas si no fuera por haber tenido la suerte de disfrutar, si no de la superior categoría de discípulo, sí de la de tu alumno durante los años de formación. De aquellas aulas, al pie de poetas y comedias por ti y contigo *letdos*, fueron sedimentando no pocas perspectivas que, andando el tiempo, me llevarían a asuntos como el que, por ejemplo, fue objeto del libro que tuviste la generosidad de permitir circulara con tu nombre estampado al frente.

Vuelvo a ti, pues, para que me ayudes a salir de este aprieto. Y la primera duda que te planteo afecta a la causa material —desconfío de la bondad de la eficiente—: mi deuda para con el homenajeado es inversamente proporcional al tamaño y a la discreta trascendencia histórica que yo seré capaz de dar al manuscrito sobre el que te consulto. (Como míos, uno y otra son, según decía aquel de las de Azorín, pequeñas cosas con pequeñas palabras, que, eso sí, puedo reivindicar como propias). Agradecería mucho una idea tuya para justificarme; me acostumbré mal con aquellas peripatéticas lecciones bibliográficas que me propinabas, y que tus discípulos más brillantes no han necesitado. Yo, sí: al llegar a la universidad, con idea autodidacta y adolescente de biblioteca y mermada formación para seleccionar los libros que debieran formarla, estaba viajando a ninguna parte, si no hubiera sido por aquellos paseos barceloneses, en los que fui aprendiendo a rebuscar entre la balumba de libros que eran entonces algunos comercios de viejo, en los que tenías entrada franca porque de tu cosecha el anticuario siempre recibía mucho más del diezmo, al ilustrarlo

sobre el verdadero valor de un libro allí arrumbado. No solo los escasos caudales propios de un estudiante o becario me ponían coto, también tus recomendaciones tan selectivas y tus juicios sobre el ejercicio de la bibliofilia como circunstancia y puro medio, no fin. De la *libropesía* quevediana solo estaría por preservar, como máximo, unas briznas de pasión, peligrosa solo si esqueje *arboris consanguinitatis* de los vicios con mucho del ADN de las ramas más altas. Lo era antes y en estos tiempos, aunque te apuesto un libraco de los nuestros a que algún cráneo privilegiado tendrá la humorada de ameritar la casual o accidental condición de bibliófilo al par de otras verdaderamente causales, las literarias o las intelectuales e investigadoras, por ejemplo. Me la reivindico, no obstante, la de bibliófilo; y no solo por si carezco de lo fundamental de las otras, sino también porque proviene de personas como tú o como la que he citado más arriba, con las que he aprendido a mirar de otro modo los objetos de mi profesión. Y si, lo más probable tras echar un ojo a lo que aquí te cuento, me aconsejas que lo olvide o que lo ceda, si acaso, a alguien con mejor plectro, tómate estas letras sobre el mínimo manuscrito del que enseguida te pongo en antecedentes como una confidencia bibliófila de quien quiere imitarte el gusto: ojalá fuera capaz de, por ejemplo, hacerlo fungir de monacillo de aquel otro con poemas entresacados de obras de Lope que uno de esos peripatéticos días nos sorprendió en un escaparate, creo que de la calle Canuda, y que cobró pedigrí pasando enseguida a engrosar —es un decir— los envidiables anaqueles de tu librería, y lustre, andando el tiempo, gracias a la sabiduría de don José Manuel, tu padre.

Principio con mis dudas. No sé si estarás de acuerdo en calificarlo muy genéricamente de libro de horas o de devocionario. Contiene las de la Virgen, pero también una porción de oraciones a la manera de los libritos que circulaban impresos o manuscritos en los mismos tiempos en los que a mí me parece que este debió elaborarse. Su originalidad estriba en las circunstancias materiales y acaso históricas de su facturación y en los preliminares a cargo de ingenios sazonados de la corte madrileña de los años veinte y treinta del siglo XVII, que celebran y lisonjean a un Carlos, niño escribiente de nueve años que se dice autor material de este

MANUSCRITO

que mide 100 × 75 mm. Hay quien dice —a ti te lo he oído en alguna ocasión, con matices— que no se te da un ardite si los libros con los que te haces están pobremente vestidos o incluso faltos; pero seguro que piensas, como cualquier bibliófilo, que la primera impresión es, como la de las personas, importante. Permíteme, así, que te describa su encuadernación por si acaso se te ocurre algo. No puedo asegurar su coetaneidad con la fecha de

LÁMINA UNO

escritura del cuerpo del libro de horas. Constituye un muy buen trabajo con mestizaje de motivos renacentistas y algún mudéjar o veneciano orientalizante habituales en la España de los siglos XVI y XVII [1]. Un buen tafilete encarnado finamente chiflado, montado sobre tabla, sirve de cubierta. Los planos presentan una decoración bien ejecutada con filetes dobles entrecruzados en forma rectangular, que forman cuatro calles, a la manera renacentista, con variada ornamentación [2]. Te será más útil que mi explicación la foto que te acompaño, a la que, por llevar un orden, asigno el número de lámina 1. El lomo, como ves, presenta cuatro nervios; en cabeza y pie, ornamentos de filetes dobles verticales dorados; en

1. No tomes, por favor, esta y las notas que pongo a pie de página como cosa acabada. Me es más cómodo escribirlo así, y a ti será más fácil corregir ausencias o cercenar impertinencias. En la versión definitiva, procuraré moderarme, porque, aparte ser pueril citar todo lo que uno ha visto e, incluso, ha oído, no quisiera poner a pie de página lo que daría para más en otro sitio, si desarrollado, ni, lo que es peor, andar arreando «cáfilas de autores», para acabar como «docto de baratillo», como Salas Barbadillo decía saladamente pienso que de Pellicer. En estas notas, si me excusas la pedantería de decirlo con palabras de Montaigne, «je ne dis les autres, sinon pour d'autant plus me dire». Volviendo al caso, mira, por favor, don Ramón Miquel y Planas, «Restauració de l'art hispano-aràbiga en la decoració exterior dels llibres», *Bibliofília*, 1 (1911-1914), cols. 370-386, o la versión castellana de este estudio publicada exenta: *Restauración del arte hispano-árabe en la decoración exterior de los libros*, Barcelona: Casa Miquel Rius, 1913. No tengo que recordarte precisamente a ti que, en el siglo XVII, estas encuadernaciones arcaizantes de tipo renacentista con adornos en disposición de calles, como los que enseguida te detallo, se encuentran casi exclusivamente vistiendo libros administrativos o en tipologías a las que sin embargo no eres muy aficionado, como las ejecutorias de nobleza; ahí tienes, por ejemplo, la lámina que reproduce Miquel y Planas, «Enquadernacions castellanes dels segles XVI y XVII», *Bibliofília*, 2 (1915-1920), col. 216b; yo creo que no, pero tú me asegurarás si devocionarios como este solían protegerse con encuadernaciones tan rancias para el género al que pertenece el librito, incluso en aquella España del cordobán y del estampado a la buena de Dios.

2. Más detalle, de fuera a dentro: la primera calle se ornamenta con formaciones de puntos dorados y, en el interior de los cuadrados que se forman por el cruce de los filetes de las esquinas, con una composición de hierros y puntos dorados; en la segunda, bandas formadas por hierros mudéjares dorados; en la tercera, bandas formadas por el mismo hierro anterior estampado en seco, y en el interior de los cuadrados de las esquinas se ha incluido composición con hierros de puntos dorados; en la cuarta, la misma composición anterior, con los hierros dorados; al centro composición con hierros renacentistas y puntos gofrados. Aunque me

los entrenervios, adornos formados por dobles filetes dorados cruzados, a la manera de conos unidos por el vértice, y una composición de puntos dorados en forma de flor. Los bordes de los planos, que se aprecian mejor, han sido punteados en oro; y las cejas, en peralte, doradas con los mismos hierros de estilo mozárabe que los planos. Las cabezadas se han elaborado con hilo de algodón colorado y blanco. Las primeras guardas se encolan en los planos y son de seda antigua color salmón; para las siguientes el encuadernador se ha valido de un papel avitelado grueso blanco sucio. Sobre los cierres lanceolados y su origen, tienes ya la opinión de Macchi. Un estuche de tela, con tejuelo, custodia el librito en la actualidad. Los cortes son cincelados, y se reconocen aún hierros dorados y algunos adornos en color.

El texto ocupa ochenta y dos folios de pergamino de *c.* 93 × 66 mm., numerados en la parte inferior izquierda por mano moderna, con salto del fol. 34 al 40, que es error de esta mano, pues no falta texto; el último está en blanco. El pergamino, no muy delgado aunque bien pulido, es similar al que se utiliza en manuscritos españoles del siglo XVII, especialmente en ejecutorias de nobleza. He preferido no ahondar en el detalle de la estructura material del códice, la composición y número de sus cuadernos, porque no me ha sido permitido forzar su apertura por el riesgo dizque corría la encuadernación.

(¡Qué carencia de sensibilidad para las cosas importantes o delicadas comporta el espíritu conservador de muchos facultativos, negadores de los beneficios de un moderado tormento, dentro, claro, de la bien articulada práctica penal antigua, que dilucidaría, por ejemplo y entre otras cosas, si perdiese o no un cuaderno, o permitiría reproducciones mejores que las que te puedo adjuntar! Es en este lugar en donde habría que declarar el paradero del manuscrito y su historia. Por accesible, lo revelaré si el artículo

chifla el arte de la encuadernación, por más que mis caudales no den para coleccionar cosas buenas, tampoco tengo el ojo clínico del experto. Sí lo tiene, y admirable, el doctor Federico Macchi, que, consultado en Parma sobre esta y solo con el examen de la fotografía que ves, me escribió: «Appresso alcune considerazioni in merito all'inusuale legatura proposta che lascia spazio a osservazioni anche molto diverse rispetto a quelle formulate, stante la singolarità e la scarsità di manufatti di raffronto. Legatura apparentemente di area iberica per il tipo di contrograffe lanceolate (Henry Thomas, *Early Spanish Bookbindings*, Londres: Bibliographical Society, 1939 [1936], pl. lxxvii) e il dorso dal margine arrotondato che orienta verso una produzione della fine del secolo XVII. Inusuale l'impianto ornamentale, che sfugge agli usuali generi (mudejar, plateresco, renacentista, tipos populares), anche in virtù dell'alternanza di decoro dorato alternato alla foglia d'argento, propria invece di legature eseguite in area tedesca. La foglia piumata nelle cornici compare anche in legature napoletane della fine del secolo XV (Tammaro De Marinis, *La legatura artistica*, I, 1960, tav. XXXVIII [*Trattato di medicina*, ms, Napoli, Biblioteca nazionale VIII.D.49]): sembra tuttavia da escludere un'origine italiana per il numero troppo elevato di nervi in relazione al formato, il dorso arrotondato (generalmente liscio in quelli nostrani) e i nervi ben rilevati (piatti in Italia) e il genere di contrograffa».

grana; a saber en qué manos pudiera haber parado esta carta antes de llegar a las tuyas. No sé si, para despistar a curiosos, a gatos y correveidiles, inventar una localización, como las de marras en la apañada biblioteca charra de un sabio ahechador de vocablos, pero, habiéndole oído en más de una ocasión que dudaba si reclamarlos sobre mi propia palabra, y por la fe que tengo en las tuyas, he dejado de enredar).

Como sé que te interesa más el texto por de dentro que las zarandajas de por fuera, y más si no son de época, te adelanto detalle del contenido del devocionario, diferenciando sus partes principales, que numero, y, dentro de estas, las secciones de que constan. Dudo sobre dónde incorporar y hasta dónde llegar con las observaciones caligráficas. Si te parece, por respetar una convención descriptiva, yuxtapongo las esenciales al hilo de la descripción del contenido; y comento más sistemáticamente después, a la zaga de los testimonios de los maestros antiguos. Oso aquí rogarte atención, sobre todo porque no me gustaría caer en la de marras, cuando, treinta años ha, no supe reconocer la autenticidad de la parte en escritura menos convencional de un manuscrito que tú has colocado poco ha en su contexto histórico de finales del siglo xv. Al caso, pues:

[1] [1r-7r: Décimas].

a [1r:] DE | CIMAS | DE | Diferentes, Poetas, de | eſta Corte en alabã | çã,
| del eſcriptor. | [florón caligráfico iluminado con tinta de plata]

Las letras versales de este frontispicio son quebradas, formadas por dos partes simétricas ligeramente separadas en el centro, como la mayoría de las iniciales del manuscrito. Aquí, son de dos tamaños, y van iluminadas con tinta de plata (luego te anoto algo más sobre la ornamentación, pero estas letras las puedes ver en la lám. va); el resto, en letra redonda antigua romana o romanilla, como la llamaban los maestros antiguos. Son tres tamaños los de esta letra a lo largo del manuscrito; esta primera aparición es el mayor, que se corresponde con unas once o doce líneas por plana (por ejemplo, la de la lámina xi).

b [1v-2r:] [Rúbrica que se reparte en la cabecera de las dos caras:] *DE DÕ IVAN.* || *DE [3]-ALARCON,* | [empieza en fol. 1v:] *Añ no, del materno | nido.*

Letra grifa de tipo A, para la que, como en los demás casos, me permito remitirte a unas páginas más adelante. Las iniciales de cada verso, en rojo.

3. Yo creo que no tiene la menor importancia, pero, como estás dotado del mejor ingenio para detectar el sentido de las *emendationes* del texto y hasta de los arrepentimientos del copista, me curo en salud y me quedo más tranquilo si te dejo anotado que aquí tras de *DE* hay un doble intento de empezar la escritura de la *A*. Por la misma razón he detallado la alternancia de colores en las rúbricas o títulos, que no responderá más que a la *variatio* decorativa, pero vete a saber si tú estás en otros secretos.

- c [2v-3r:] [rúbrica que se reparte en la cabecera de las dos caras:] **DL DOTORMI** || **RAEMESQVA** | [empieza en fol. 2v:] **A** dos Luftros no a | llegado.

Letra antigua romana o romanilla del tamaño mayor, de los tres que encontramos en el manuscrito, de once líneas por página, como el de la lámina XI. Las iniciales de cada verso, en color rojo.

- d [3v-4r:] [rúbrica que se reparte en la cabecera de las dos caras:] **D DÕPEDRO**~ || **CALDERON**, | [empieza en fol. 3v:] **Pluma, que el buelo**≈ | mejor.

La habitual letra bastarda española liberal. Las iniciales de cada verso, en color rojo. Te muestro foto como lámina II.

- e [4v-5r:] [rúbrica que se reparte en la cabecera de las dos caras:] **DE, LOPE**≈ || **DE, VEGA** | [empieza en fol. 4v:] **Tiempo, amor fama esta suma** | **Niño mirando pleytean**

Letra bastarda «a lo italiano» (lámina III). Las iniciales de los versos, en color rojo.

- f [5v-6r:] [rúbrica que se reparte en la cabecera de las dos caras:] **D GERONIMO D** || **VILLAYÇAN** | [empieza en fol. 5v:] **Tu pluma, Carlos, q̇** | **escribe.**

Letra grifa similar a la de 1a, el tipo A; las iniciales de cada verso, en color rojo.

- g [6v:] **SO** | **NETO** | **DE** | **LVIS.** | **BELEZ** | **DE** | Guebara ~

[7r:] **A este prodixio Infante, aeſte q̇ viue** | **apenas a sus Años ya amaneze**

Las letras versales quebradas ornamentadas de dos tamaños, e iluminadas de plata. La última línea es de letra romanilla del tamaño mayor. Para el texto, letra bastarda parecida a la de 1e pero más trabada, de muy pequeño tamaño, como puedes ver en la lámina IV. Anotaré más abajo algo a propósito de estos alardes micrográficos.

- [2] [7v] [florón] | **AVE** | [florón] | **MARIA** [florón]

[8r] [florón] | **GRACIA** | [florón] | **PLENA** [florón]

Este frontispicio del devocionario propiamente dicho es el primero de los que encontraremos al principio de algunas secciones. Se compone exclusivamente con letras versales quebradas iluminadas con tinta de oro (láminas Va & Vb).

- [3] [8v-11r: Secuencia de los cuatro evangelios]

[8v:] **EL** | ***Euangelio de San Iuan segun lo escriuio en*** | ***el, Capitulo I.*** | **¶⁵N**
principio erat verbum, et= | verbum erat apud Deum et Deus

Letras versales quebradas en la primera línea de la rúbrica; las tres siguientes en rojo en letra grifa muy pequeña, menos la cifra de la cuarta línea, en versal romana. La inicial **I** es quebrada, en rojo e iluminada en oro, como en la lámina VI, y enmarcada en el interior de un cuadrado compuesto por lados de cuatro líneas inscritas, e iluminado en plata. El texto del primer evangelio, de san Juan, en letra romanilla del tamaño más pequeño; el de san Lucas, el segundo, en letra grifa muy pequeña, tipo B; el tercero, de san Mateo, en romanilla de las mismas características

que el primero; y el cuarto, de san Marcos, en grifa como la anterior. Mira muestra de las dos modalidades que alternan, eso sí con leves variantes, en lámina VII.

[4] [11v:] [florón] | IHS | [florón]

[12r:] [florón] | MARIA | [florón] | IOSEPH | [florón]

Letras versales quebradas iluminadas en oro, como en láminas *va* & *vb*.

[5] [12v-16v: Letanías lauretanas en latín]

a [12v:] LE | *TANIAS* | DE | *ÑRA*, *SEÑORA* | QVE | *SE CANTAN* | EN | *La fanta Caía* | DE | *Loreto*,

En esta página inicial, orlada, alternan línea a línea las letras quebradas iluminadas en oro con las mayúsculas de grifa adornadas con rasgueos ornamentales, excepto en los tres últimos renglones, escritos en letra grifa (lámina VII).

b [13r:] **K**⁴YRIE | *eleiſon*.

Texto de las letanías, a excepción de la oración final descrita enseguida, en letra romanilla bien formada del tamaño mayor de los tres, encabezado con la K del *Kyrie* iluminada y doblemente enmarcada. A lo largo del texto del *Kirie* y letanías las respuestas se escriben en rojo.

c [16v:] **GRATIAM**≈ | *tuam qæſumus Do*

Esta oración, que cierra las letanías lauretanas, está escrita con una muy pura letra grifa del tipo que llamo luego C, con pocos nexos y con una inclinación muy correcta (mira la lámina VIII).

[6] [17r-24r: Gozos de la Virgen]

a [17r:] **CVENTA EL** | **PADRE FRAY**≈ | *Bernardino de Bus*≈

Esta introducción a los gozos de la Virgen se escribe con una letra grifa como la anterior, tipo C, pero con más rasgueados (lámina IX).

b [18v:] **ALE** | **GRAOS, O** | **ESPOSA** | del Eſpiritu Sancto

Siguen los siete gozos cada uno de los cuales comienza con una línea de letras quebradas en rojo e iluminadas de oro –«ALE»–, siguen después versales antiguas de dos tamaños en degradación, en rojo, y se completa el título con la romanilla de tamaño medio en negro.

[7] [24v-30r: *Requiebros a Cristo*]

[24v:] **RE** | **QVIE** | **BROS** | **A Chriſto nuestro bien** | **por las letras, del-** | **A B C**

Las tres primeras líneas del frontispicio de los *Requiebros* en letras quebradas e iluminadas de oro de tres tamaños en degradación; las dos siguientes en letra romanilla de tamaño medio; la última, como la más pequeña de las primeras.

[25r] [en el interior de una orla:] **A**²lma mia Amo | res mios. Auſente≈

El texto comienza en cada caso con la inicial quebrada en rojo e iluminada en oro, y se continúa en romanilla del tamaño medio. Cada serie alfabética, a razón de dos por página, se incluye en una orla rectangular compuesta por dobles filetes cuyo interior va iluminado en plata y entre ellos una calle

más ancha iluminada en oro, disposición –convendrás conmigo; mira, si no, la lámina X– que tiene un cierto aire de inscripción clásica.

- [8] [30v-45v: Horas de la Inmaculada Concepción de la Virgen]

[30v:] O | RAS | DE | NÑA | S^a.

[31r:] EN | HONOR | DE | fu pura Concepcion | para aprouecha≈ | miento delas | Almas. | de fus fieles deuotos.

Las versales son quebradas, en rojo e iluminadas con oro, de tres tamaños diferentes, en degradación; las cinco últimas líneas van escritas en romanilla del tamaño mayor.

[31v:] [doble filete horizontal en oro] | A²MAI | TINES | [doble filete horizontal en oro] | S²eñor abrireis | mis lauios ymi

Un título con similar decoración encabeza cada una de las diferentes horas canónicas, principiadas sus varias secciones por un doble filete de oro que sale de la parte superior de la inicial quebrada iluminada en oro, enmarcada por dobles filetes cuyo interior va iluminado en plata y entre ellos una calle más ancha iluminada en oro. En el texto, letra romanilla de tamaño grande para la antifona, igual, pero en rojo, para el himno; y para las oraciones, letra grifa, similar a la del tipo C. Termina con un *Laus Deo* en fol. 45v en versales quebradas de tres tamaños iluminadas en plata.

- [9] [46r-81v: Oraciones]

a [46r:] O | RACIÓN | AL | Santíssimo nõbre | de≈ | IHS

[46v] O² Buẽ | IHS | O dulce≈

Letras quebradas de tres tamaños, iluminadas en plata para el título. A lo largo del texto, el crismón «IHS», la conjunción exclamativa «O», «DIOS» o «MARIA» se escriben también con versales quebradas en rojo e iluminadas en plata; el resto, en letra romanilla grande (mira la lámina XI).

b [51r:] O | RACION | QVE | El Emperador Car≈ | los, Quinto (queſta, en | gloria) rreçaua cada | dia

[51v:] IHS | Sea en mi entendimi≈ | ento mi bendito Dios y

Letras versales quebradas de tres tamaños iluminadas en plata para el título. El resto del texto en grifa del tipo A; la primera línea, en versales quebradas iluminadas con plata, y la inicial de la oración que tiene las mismas características, pero más pequeña (lámina XIV).

c [55v:] ESTA | O | RACION | SE A DE RECAR [sic] | DELANTE | DE | Vn Christo Crucificado y le | ganan tantas yndulgencias | como arenas tiene el Mar | yierbas los Campos | cõcedidas por el | Papa fiſto

[56r:] O ſſantiſſima cruz, O | ynocente y preçioſſiſſima

Las versales de las tres primeras líneas del título en letras quebradas iluminadas en oro, el resto en grifa tipo A, pero más pequeña. El texto de la oración en letra redonda de tamaño grande, con las iniciales quebradas iluminadas en oro, lo mismo que las exclamaciones «O» intercaladas en el texto.

d [56v:] O | RACION | DE | SANTO | THOMAS | *De Aquino para an≈ | tes, de la Sagrada | Comunión* | [viñeta iluminada]

[57r:] A²qui me llego todo | poderoso y eter≈

En la página de título, versales quebradas de dos tamaños iluminadas de oro; el resto, en letra grifa grande, con adornos en rasgado (este título es parecido al de la siguiente oración, que puedes ver como lámina XII). El texto en letra antigua redonda del tamaño más grande de color rojo, excepto la inicial en letra quebrada iluminada con tinta de plata.

e [60r:] O | RACION | DE | SANTO | THOMAS ,| *De Aquino, para, def≈ | pues, dela, Sagrada | Comunión* | [viñeta iluminada]

[60v:] GRacias te doi Se≈ | ñor Dios Padre todo≈

Letras versales quebradas de dos tamaños para las cuatro primera líneas de título, iluminadas alternadamente en rojo y oro, y gris y plata; letra grifa para el resto del título, con rasgueos bien ejecutados. (Es hermoso este frontispicio, mira la lámina XII). El texto de la oración, en letra romanilla de tamaño grande, excepto la inicial, que es quebrada e iluminada.

f [62v-86v:] O | RACION | A | LAS, LLAGAS DE | CHRISTO | NVESTRO | BIEN,

[63r:] *Gracias te doy Humilli≈ | ssimo, feñor mio Iesu≈*

Letras quebradas de dos tamaños para las tres primeras líneas del título, las dos primeras en rojo e iluminadas de oro, y la tercera solo de plata; el resto en versales grifas con rasgueos de enlace. (Tampoco está mal esta, considerada su sencillez; echa un vistazo a la lámina XIII). El texto se escribe con letra grifa tipo A. Las diferentes partes de la oración se intitulan con versales ornamentadas con rasgueos.

El texto de todas las páginas, como has ido viendo, se incluye en orlas, cuya tipología varía según su disposición geométrica, motivos ornamentales y colores. Siguiendo el orden de aparición, creo poder distinguir hasta ocho variedades. <A> Disposición rectangular, con calles formadas por un doble filete exterior e interior realizado con tinta de plata, que se entrecruza en enlace dos veces en las calles verticales y una en las horizontales; en el interior de las calles, viñetas de motivos vegetales en las esquinas y en el centro de las calles horizontales, resaltadas con plata, que alternan con círculos también plateados, como bezantes de argén. Es la orla que puedes ver en la lámina XIV. El mismo tipo, iluminada en plata, pero retocada en algunas zonas con azul, aunque el color actual quizá no sea más que una descomposición de una tinta de plata mal elaborada (por ejemplo, la serie de orlas de la sección 9b) [4].

4. No son muchos los tratadistas que nos dan información sobre las tintas o pigmentos menos habituales, como los que aquí se manejan en la ornamentación, la tinta de oro o la de plata. Juan de Iciar es el primer tratadista que da algunas recetas; tengo a mano un ejemplar de la

<C> El mismo tipo, pero iluminada en oro (láminas *v a & b*). <D> El mismo tipo, pero con el filete exterior en negro, y el interior en rojo, y el relleno iluminado con oro, con los bezantes y las viñetas en plata (lámina xv). <E> En disposición rectangular, con los filetes en negro, y los entrefiletos iluminados en oro; en las calles con rectángulos iluminados de plata (lámina xiii). <F> Disposición hexagonal, aunque por los cierres angulares, con viñetas inscritas iluminadas en oro, en los cuatro extremos, da la sensación de una forma rectangular. Se compone de calles formadas por un doble filete exterior e interior realzado con tinta de plata, que se entrecruza en enlace en los lados del hexágono produciendo uno o dos compartimentos; en el interior de las calles en disposición vertical, viñetas de motivos vegetales iluminadas con oro; en las demás calles, dobles compartimentos, que alojan bezantes de oro (lámina vi). <G> Como la anterior, pero con la iluminación por entero en oro (lámina vii). <H> Como la F, también hexagonal, pero con los trazos de color rojo, los bezantes y viñetas en plata, y los entrefiletos de oro (lámina xii)... No te entretengo más alargándome ahora en la descripción de los principales ornamentos geométricos, con motivos vegetales, o en tediosa enumeración de florones y ménsulas de cierre, algunos de los cuales puedes ver en las fotografías.

Con estos detalles, no sé si podré convencer a alguien de que, por su contenido y por sus características formales, el librito –aun si negáramos la autoría de una criatura de nueve años– tiene algo de representativo, y podría considerarse una interesante, y al tiempo extravagante, muestra de un género del que en España no han sobrevivido demasiadas. Podría homologarse con una tipología bibliográfica o bibliofílica bien documentada en otros países. Recuerda, por ejemplo, el contexto francés de ciertos

Orthografía práctica de Zaragoza: Pedro Bernuz, 1550, y leo en las h. sign. I₆v-I₈v recetas de la tinta negra para papel o para pergamino, y de la colorada, pero no de las propias para iluminadores, que es otro oficio. Estoy de acuerdo, sin embargo, con la opinión de Ana Martínez Pereira cuando supone que no era habitual en la escuela que se tratara este asunto (*Manuales de escritura de los Siglos de Oro. Repertorio crítico y analítico de obras manuscritas e impresas*, con prólogo de Víctor Infantes, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2006, págs. 90-91). Me queda, no obstante, por revisar las referencias secundarias que se nos suministra en este excelente repertorio, pero recuerdo un par de tratadistas en que he leído sobre el modo de hacer bien las tintas, incluso las especiales de oro y plata: Diego Bueno, *Arte nuevo de enseñar a leer, escribir y contar príncipes y señores*, Zaragoza: Domingo Gascón, 1690, págs. 26-27; y Lorenzo Ortiz, *El maestro de escribir*, Venecia: Paolo Baglioni, 1696, págs. 24-30. Dudo, por cierto, que este libro se haya impreso en Venecia; por entonces menudean los impresos sevillanos con pie de imprenta falso, como *El hombre práctico* del Conde de Fernán Núñez, con pie de Bruselas, por Fopens [sic]. Por lo que se refiere a las tintas, no cuento, claro, con paparruchas como las de las *Probadas flores romanas*.

DEVOCIONARIOS Y LIBROS DE HORAS

en pequeño formato similares al nuestro, que empiezan a tener su canto de cisne en la segunda mitad del siglo XVII, cuando numerosos calígrafos e iluminadores se especializaron en la producción por encargo, sobre todo con destino aristocrático o alto-burgués y muchas veces femenino. En Francia, te recuerdo, y en fechas cercanas, aunque ligeramente posteriores, a las de nuestro Carlos, brillaron pendolistas profesionales como Pierre Moreau, Louis Senault o Nicolas Jarry, quienes, además de elaborar finos y mínimos códices devotos para damas, teorizaron sobre la caligrafía, o los publicaron grabados con la misma función que supongo tenía el del niño calígrafo español.

En el que era un verdadero taller de producción, Jarry se dedicó, a partir de los años treinta del siglo XVII, a escribir deliciosos libritos de horas y de oraciones, la mayoría para damas de la corte francesa [5], como nuestra Ana de Austria, reina de Francia [6], de Catalina de Vivonne, marquesa de Rambouillet [7], María de Bretaña, duquesa de Montbazon, de Ana de Rohán, princesa de Guéméné, de Claudia de Lorena, duquesa de Lorena, de Andrea de Vivonne, duquesa de La Rochefoucauld, de Magdalena de Levis, marquesa de Belle-Isle, etc., que figuran en la nómina de mujeres bibliófilas, en algún caso gracias a la posesión de casi solo ese tipo de libro único [8].

5. Gracias al barón Roger Portalis, «Nicolas Jarry et la calligraphie au XVII^e siècle», *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire*, 1896, págs. 341-354, 407-419, 473-480, 512-521, 565-578, 635-646. Cortésmente escribe que esperaba que afloraran más libritos de este tipo de la mano de Jarry «dans le fond du prie-dieu de nos belles marquises» (342), para enumerar luego algunas de las damas para las que trabajó Jarry (351-352). En las cuatro últimas partes de esta monografía Portalis incluyó un catálogo de las piezas localizadas entonces. No sé si te parecerá bien que equipare los trabajos profesionales de Jarry, o los de Senault, con los del niño Carlos; pero es que nos las tenemos con tipologías similares: basta con solo mirar las páginas de un devocionario de tamaño prácticamente idéntico que se pudo ver en la exposición del museo de Baltimore en 1965, una muestra del cual figura en el catálogo oficial (Dorothy E. Miner, Victor I. Carlson, & P. W. Filby, *2,000 Years of Calligraphy. A Three-Part Exhibition organized by The Baltimore Museum of Art, Peabody Institute Library, Walters Art Gallery June 6 – July 18, 1965. A Comprehensive Catalog*, Baltimore: The Walters Art Gallery, 1965, págs. 104-111, n.º. 99). La escuela de Jarry siguió con Charles Gilbert, o Siméon de Couteux; dos hermosas piezas suyas, datada la del primero en 1694 y dedicada a Charlotte de Villiers, la del segundo en los mismos años y destinada al Rey, me tentaron en la librería parisién de Laurent Coulet, quien las ha incluido ahora en su catálogo n.º. 51. *Forse altro...* con más abultada bolsa.

6. Portalis 1896, 473.

7. Dos de los trabajos de Jarry para la gentil Marquesa de Rambouillet los puedes ver descritos en uno de esos catálogos de subastas que nos ponen los dientes largos: Jean Porcher, *Précieux manuscrits à peintures du XIII^e au XVII^e siècle*, París: Hotel Drouot, 1960, n.º. 23 & 24, más otro con destino al Duque de Berry (n.º. 22).

8. Ernest Quentin Bauchart, *Les Femmes bibliophiles de France (XVI^e, XVII^e & XVIII^e siècles)*, París: Damascène Morgand, 1886, I, 226; II, págs. 399-400, 404-405, 406, 408. Mira

Si te menciono a estos franceses y especialmente al que lo fue predilecto de reinas y princesas, no es solo para contextualizar temáticamente nuestras horas con poetas, sino también porque no se deben ignorar las relaciones que en aquellos tiempos había entre las cortes francesa y española que preside la reina Isabel de Borbón, nada ajena a hábitos y a etiquetas como los que están detrás del trabajo de esos calígrafos. ¿Crees que podría afirmarse que nuestro manuscrito cobra un sentido desde la perspectiva comparatista, si establecemos su *representatividad* en el ámbito de una cultura nobiliaria y femenina del manuscrito en competencia con el impreso? [9].

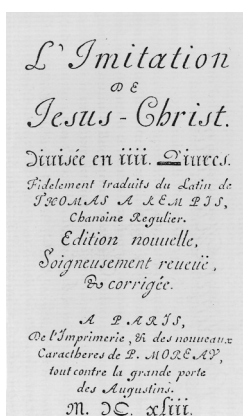
Dudo si debiera dar más extensión a este enfoque de historia del libro, que no siempre interesa a los dedicados a la de la literatura. Ceder en este como en otros terrenos de los trabajos y los días a quienes miran de otro modo me parece necesario, si esas miradas son enriquecedoras e inteligentes; no es sacrificar en el altar de la moda y de la ‘interdisciplinariedad’ divulgativa que se impone en el ámbito de nuestros estudios y en la universidad. Tú me dirás, pero el hecho de que el valor gráfico y el esfuerzo en su elaboración no sea considerado inferior al del texto contenido y al de sus funciones religiosas y sociales podría relacionarse también con lo que yo llamaría ‘hieratización’ caligráfica –aunque sucumba a la tentación, desde luego, de inventar palabras o conceptos en la que tanto caen los emergentes historiadores de la cultura escrita, sin darse cuenta de que sus mentores piensan más en el fondo que en la forma al acuñar sus frases–, que dota a esta categoría de libros de una condición múltiple, anulando la frontera entre impreso y manuscrito. El propio aprendizaje de la caligrafía mediante la ayuda, en una segunda etapa, de dechados con textos morales o religiosos, muchas veces oraciones, venía a establecer, en el proceso de adquisición de la destreza, una relación umbilical entre texto devoto y buena escritura. Esto genera especialización y no es extraño que alguno de los franceses mencionados haga imprimir el libro por medio del grabado como si se tratara del manuscrito por su propia mano caligrafiado. No recuerdo si entre los tuyos tienes algún libro parecido a los impresos «burinés» de Senault o de Moreau, como *Les saintes prières de l’âme chrestienne écrites et gravées après le naturel de la plume* (París, 1632), que

también, por favor, la enumeración de estas y otras destinatarias de libros piadosos en Portalis 1896, 476-478.

9. Pediré subvención de ciencia y datos a Fernando Bouza, quien seguro guarda más tesoros y tiene ya más información que la abundante de su *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons, 2001. Le escribo ahora por correo electrónico. Para nosotros, la cuestión tenía desde los años sesenta otra perspectiva estrictamente literaria, la de don Antonio Rodríguez-Moñino, que me sorprendió mucho a los dieciocho años cuando la supe la vez primera en tus clases de literatura del Siglo de Oro. Algo de lo referido al manuscrito como libro único en manos femeninas he intentado detallar en el libro que publiqué en 2005 en colaboración con el amigo Anastasio Rojo, y que en su día te hice llegar.

servirá de ensayo para los primeros ejemplos de los llamados *caracteres de escritura*, diseñados por el mismo Moreau para su Kempis de 1643, dedicado precisamente a la mencionada reina de Francia, hija de Felipe III y hermana del IV, a la que el mismo ya venía dedicando otros libros de oraciones grabados [10]. (Por cierto, si hojeando u ojeando catálogos de ventas te topas con alguno, avísame si no te interesa; me ha picado la curiosidad la interferencia entre tipografía y caligrafía, y lo pondría con gusto al lado de los manuales tipográficos, muestras de imprenta y otras cosillas que sustentan y abroquelan mis devociones bodonianas).

Tampoco estoy seguro de que sea pertinente insistir demasiado en esto, ni si valdrá la pena perfilar ese contexto de nuestro librito de horas propiamente dicho, fundizando un poco más, y la opinión expresada por Morison en su bello libro *critura*, cuando, refiriéndose a la calligraphie et à la [11]. Una opinión que quizá tratable, y no solo porque trapolar a los demás países porque hoy la tensión entre scribe e imprenta se ha resuelto históricamente de una competencia que se ha



storia del libro fatta con i riflettori a potenza massima», merced a un «desiderio di celebrazione» del evento y de su modernidad arrolladoramente transformadora, con un teleologismo positivista anacrónico y poco ajustado a la realidad de los hechos [12].

Pensarás que, por este camino, o me pierdo o, como mínimo, acabo andándome por las ramas. Pero las de Morison me traen a la memoria otras palabras de Pietro Aretino en *Del primo libro delle lettere*. En noviembre de 1537, escribía a Francesco Pocopanno, acusando y agradeciendo el recibo de un par de tijeiritas cuidadosamente cinceladas con labores «di trofei rilevati e

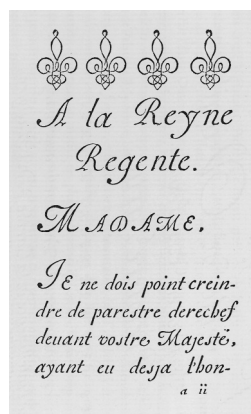
10. Antecedentes, sin embargo, de este tipo de libros grabados son algunos de los manuales de escritura europeos, quizá el modelo que más podríamos acercarnos es el rarísimo de G. Mercator *Litterarum latinarum quas italicas cursoriasque vocant scribendarum ratio*, Lovaina: Rescius, 1540, que puedes ver reproducido en facsímile por A. S. Osley, *Mercator. A Monograph on the Lettering of Maps, etc. in the 16th Century Netherlands*, Londres: Faber & Faber, 1969. Con sus hermosas bastardas grabadas Mercator, además, prologó o imprimió las leyendas de sus mapas.

11. Stanley Morison, *Caractères de l'écriture dans la typographie. Étude historique*, París: À l'enseigne du Pégase, 1927, pág. 20. Si no este, tendrás el posterior del mismo Morison, en que vuelve sobre el asunto, sin grandes cambios (*Early Italian Writing-books Renaissance to Baroque*, ed. Nicolas Barker, Boston: David R. Godine, 1990, págs. 164-176).

12. Son palabras de Neil Harris en su estimulante «Omb della storia del libro italiano», publicado en Lisa Pon & Craig Kallendorf, *The Books of Venice. Il libro veneziano*, Venezia: Biblioteca Nazionale Marciana, La Musa Talia, & New Castle: Oak Knoll Press, 2008.

grandi». Jugando del contraste y tomando un poco el pelo a Pocopanno –perfecto apellido para completar los de la filmografía de Totò–, con el tono propio de la carta familiar clásica, empieza a festejar esos tiempos de madurez decorativa y precisión majestuosa, cuyo detalle, en esos albores del manierismo, se ajusta a lo humano; por ejemplo, en los alardes decorativos y en la elaboración precisa de los objetos consuetudinarios, en las armas, en las tapicerías sobre cartones de Miguel Ángel, etc.; tiempos en los que, en suma, «ogni cosa si taglia e arricchisce. Fino agli scrittori mostrano i caratteri patenti, e di ciò fa fede la maniera di messer Francesco Alunno, la pratica diligenza del quale fa confessare alle stampe d’esser scritte a mano, e a lo scritto a penna d’essere stampato» [13]. Me extraña que el fino y de aguda vista Mardersteig no recurriera a

cer su atribución del diseño Francesco del Baylo, dicho todo porque se vale, precisas de la misma colección, las nubes al pendolista *fimondo* [14]. –estético, codificado con el epístola y contextualizado amistosa, es cierto– nos que sería realmente el *pro-manuscrito* o impreso cuan- a potencia máxima. Y desde esta visión artística, que podemos acotar también con la función religiosa de libros como este sobre el que te consulto, o los de Jarry, Moreau y compañía, la no distinción visual entre manuscritos e impresos devotos caligráficos sería indicio claro de su equipolencia funcional, pero también material; denotaría, así, la misma autoridad por lo que al texto se refiere, que no da por cerrada su trayectoria con la estampación, como ocurrirá con otros géneros de circulación habitualmente manuscrita que, andando el siglo XVII, se ven abocados a fijarse y a dar cerrojazo en los tórculos a su rica –y por ello peligrosa– vida en variantes [15].



este testimonio para fortalecer los tipos de Marcolini a Alunno de Ferrara; sobre samente, de otra de las car- en la que Aretino pone por lólogo por su *Fabrica del*

El juicio de Aretino humor irónico inherente a la en un deseo de alabanza pone en guardia sobre lo *greso* en el terreno del texto do se observa sin reflectores

13. No doy ahora con la edición segunda –no creo habérmela comido– impresa en Venecia por Marcolini en 1542; en tanto que la encuentro, mira Fidenzio Pertile & Ettore Camesasca, *Lettere sull’arte di Pietro Aretino*, Milán: Edizioni del Milione, 1957-1960, I, págs. 87-88.

14. Tienes, seguramente, el artículo de Giovanni Mardersteig, «Francesco Alunno», *Scritti di Giovanni Mardersteig sulla storia dei caratteri e della tipografia*, Milán: Edizioni Il Polifilo, 1988, págs. 227-253.

15. A tal proceso, del que propongo desde ya excluir con matices este tipo de libros, ha atendido Fernando Bouza en su «Para no olvidar y para hacerlo. La conservación de la memoria a comienzos de la Edad Moderna», en su *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid: Akal, 1998, págs. 26-58, especialmente 38-39. No es necesario que te recuerde que estos devocionarios y libros de horas siguen elaborándose a mano o fingidos como manuscritos hasta principios del siglo XX, en que todavía había quienes los regalaban y los coleccionaban. Pero esto se debe al doble interés por la Edad Media y por

Debo pensar mejor cómo proyectar esta competencia entre la escritura y la imprenta en el contexto de nuestro manuscrito y de la revalorización de la *escritura* fuera de su función primaria comunicativa como *arte* y *adorno* social en la España en la que se escribe. Alabanzas como las de los poetas en él presentes, que se pueden añadir a muchas otras, así como también la proliferación relativa y vida editorial de los manuales de escritura en la España de entonces, constituirían un buen armazón para ello. Aunque, como más abajo aludiré al vuelo, quizá ensayos como los de Moreau pudiéramos interpretarlos como triunfo de la mirada tipográfica sobre la caligráfica.

Más me vale reanudar el camino que había dejado con unas observaciones sobre la

ESCRITURA

en la obra de Carlitos, circunscribiéndola al contexto de los profesionales más o menos coetáneos. Como señalé, entre otros, el citado Morison, la escritura española ha tenido una atención historiográfica más madrugadora que la de otros países. Y esto, podríamos añadir, no por casualidad: merced a la polémica educativa en el reinado de Carlos III y a los intentos de homogeneización de la escritura, se desencadena la discusión entre maestros bien situados en la administración pública del Estado, para los que el argumento de la evolución histórica fue relevante. Así, algunos de sus protagonistas, como Francisco Javier de Santiago Palomares, José de Anduaga, Domingo María Servidori o Torío de la Riva sustentaban los suyos sobre el método en la historia española del aprendizaje de la escritura. Si a esto unimos el gremialismo de los maestros antiguos, especialmente los mejor organizados de la confradía de San Casiano de Madrid, y la obsesión de los tratadistas antiguos por prestigiar el propio oficio con el elogio de profesionales y escuelas, no será difícil explicarse el despuntar de la bibliografía especializada ya a principios del siglo XX con sendos diccionarios de calígrafos españoles entre 1903 y 1916, de don Manuel Rico y Sinobas y de don Emilio Cotarelo... y Mori. Olvidaba por un momento a quién escribo y cargaba por el flanco de la generalidad: discúlpame [16].

la caligrafía que, por ejemplo, modifica la estética del libro inglés en manos de William Morris, o que lleva a la escritura e iluminación de manuscritos como la copia de la *Vita Nuova* de Dante por Attilio Rezzolino en Florencia; la cosa está bien tratada en *The Revival of Medieval Illumination / Renaissance de l'enluminure médiévale*, ed. de Thomas Coomans & Jan De Meayer, Lovaina: Leuven University Press, 2007.

16. Si esto llega a artículo, aquí habrá que dejar anotadas las referencias a esos diccionarios: Cotarelo y Mori, *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*, Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos», 1913 [1914 en cubierta]-1916, 2 vols., que dejó bastante inservible al *Diccionario de calígrafos españoles* de Rico y Sinobas con apéndice de don Rufino Blanco, Madrid: Imprenta de Jaime Ratés, 1903.

LÁMINA DOS

Pero, puestos en la misma perspectiva histórica, algunos maestros nos permiten sistematizar aspectos de la escritura y, contextualizando la de nuestro manuscrito, llamar la atención sobre sus particularidades más relevantes. No me valgo aquí del primero de los manuales impresos, el de Juan de Iciar, o manuscritos, como el inédito de Alonso Martín del Canto, los cuales, si bien adoptan una perspectiva amplia e internacional, están lejos aún de lo que con posterioridad va a ser la escuela española más práctica de los Lucas, Madariaga, Alonso, Zavala, Díaz Morante, Casanova, etc. [17]

Entre el libro del primero y el del último han pasado casi ochenta años; estos autores son eclécticos en lo que se refiere a su doctrina, y

prestan atención a las diversas clases de escritura en una línea conservadora y práctica. Francisco Lucas, el más seguido por la fiabilidad y claridad de su manual, clasificó los tipos de letra comunes en su tiempo: «Bastarda, redondilla, grifo, antigua, letras latinas y el redondo de los libros». Lucas, como otros de sus colegas, nos informa no solo de las clases, sino también de su utilidad o función. Las dos primeras «sirven para casi todas las más escrituras que se ofrecen ordinariamente», es decir, en el mundo administrativo, privado, judicial, etc. La *bastarda* es la equivalente a la cancelleresca italiana más comercial adaptada a los hábitos españoles. La *redondilla* era la generalizada en el mundo administrativo, y en su versión más cursiva, *procesada* o *procesal*, había desplazado a la endiablada de protocolos más antigua, y por su especialidad no comparece en el manuscrito del que te hablo; es, en fin, la variante española de la *financiera* europea. La *grifa* se asocia a la cursiva de impresos, por eso su nombre remite al famoso tipógrafo que, entre otros, surtió a Aldo; se utilizaba fundamentalmente para documentos formales o para

17. Completando la nota anterior, tendré que remitir ahora a varios trabajos con enfoques más informativos y analíticos; por ejemplo, Aurora Egido, «Los manuales de escribientes desde el Siglo de Oro. Apuntes para la teoría de la escritura», en *La Culture des élites espagnoles à l'Époque Moderne*, número extraordinario de *Bulletin Hispanique*, 97 (1995), págs. 67-94; ahora reimpreso con el título «Los manuales de escribientes y la teoría de la escritura» en *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid: Abada, 2003, págs. 17-49. El volumen de Martínez Pereira 2006 queda ya citado. También, Emilio Blanco, «Manuales de escribientes», en Alfredo Alvar, ed., *Las enciclopedias en España antes de l'«Encyclopédie»*, Madrid: C.S.I.C., 2009, págs. 411-425. Bueno, ya he remitido.

libros. La *antigua* es la romana o *romanilla*, que, con la anterior, es la que más utiliza Carlos en el devocionario, confirmando, así, las palabras de Lucas que la juzga buena «para escrituras curiosas». Las letras *latinas* son las mayúsculas romanas, que se utilizan en «algunos epitaphios o letreros que se ponen en puertas de ciudades y otros edificios, en losas, títulos de libros y otras cosas desta suerte. Y assimismo sirven de maiúsculas o letras versales en las letras bastarda, grifo y antigua y también en la redondilla, unas veces en su misma forma, otras diferenciándolas con algunas bizarrías de rasgos». Estas *bizarrías de rasgos* son las que veíamos adornaban las versales del grifo de Carlos, aunque para las iniciales, capitales o *floridas* se usa un tipo mayúsculo más moderno, cortado. El *redondo de los libros* es la que nosotros llamamos letra gótica, que, «siendo grande, sirve para libros de yglesias y otros carteles y letreros; y siendo pequeño, para privilegios y otras escrituras desta calidad, una vez cortada que llaman, que es toda su pureza, otras con unas cabeçuelas en los finales de algunas letras para escribirla más fácilmente» [18]. Aunque aún se utilizaba en el siglo XVII para documentos como las ejecutorias de nobleza, no comparecía en manuscritos como el nuestro, por lo que Carlos no la exhibe entre las de su habilidad [19]. Añade Lucas que «las más forçosas y necessarias son la bastarda y redondilla, por ser letras de suerte que sin ellas o la una dellas ninguna persona que quiera saver escribir puede passar». Estas no requieren, además, grandes aderezos, sirve solo tinta, pluma y papel, bueno o malo; por eso son las más extendidas y las más usadas en el ámbito no profesional, entre dignidades eclesiásticas y seglares. En tanto que las otras, además de ser de uso especializado, requieren materiales especiales, desde la tinta al papel, pasando por grasa, pergamino, reglas, etc. [20],

LÁMINA TRES

III

18. Seguro que tienes la edición príncipe del manual de Lucas con título *Instrucción muy provechosa para aprender a escrevir, con aviso particular de la traça y hechura de las letras de redondilla y bastarda*, Toledo: Francisco de Guzmán, 1571. Sin embargo, yo prefiero por cercanía cronológica al nuestro la versión vulgata de la obra, con el título *Arte de escrevir*, cuya edición de Madrid: Francisco Sánchez, 1580, se ha publicado en facsímile con un estudio de Ana Martínez Pereira merced a los desvelos de Emilio Torné en Madrid: Calambur Editorial, 2005. Esta cita primera, en fol. 1v.

19. Enseguida anoto alguna información más, por si pudiera amalgamarse en el futuro para caracterizar también el ámbito de producción de nuestro manuscrito.

20. Lucas 1580 [2005], fol. 2.

LÁMINA
CUATRO

IV

lo que, si nos empeñamos, habla de las exigencias de un arte como el de Carlos.

José de Casanova, cuyo testimonio es uno de los más autorizados, por ser el más completo, quizá, de los calígrafos consagrados de la segunda mitad del siglo XVII que haya publicado un manual, ayuda a percibir los cambios dentro de la línea inaugurada por Lucas. Detalla: «De siete formas o diferencias de letras usa nuestra nación española, que son: bastarda, redonda, grifa, romanilla, antigua, por otro nombre de libros de canto, italiana y letra agrifada engerta en bastarda». Reseñando la utilidad de cada una, escribe que la bastarda «es la reyna de todas las demás letras, y la que principalmente deven saber los hombres»,

puesto que, si se carece de esta y aunque se posean todas las demás, no se tendrá título de «buen escrivano»; y, al contrario, escribiendo la bastarda, especialmente la «liberal», y ninguna de las otras, sí podrá llamársele buen escrivano, «pues lo era en la letra principal». «Porque las demás, excepto la redonda, son accesorias y artificiosas, y piden muchos recados, adereços, comodidad y tiempo para executarlas, lo que no ha menester la bastarda, porque se escribe con mucha facilidad, más descuido, presteça y liberalidad, y en cualquier parte donde se ofrece, con mala o buena pluma». Según el mismo, fuera de la bastarda, las otras las aprenden los destinados al magisterio, cumpliendo, así, con la obligación que tienen de saberlas [21]. «La letra grifa, si se haze con perfección, es la más hermosa y luzida de todas, y muy menesterosa para los títulos, privilegios, confirmaciones, executorias y otros despachos que firma su Magestad, escritos en pergamino, que se despachan en sus consejos y secretarías, y para otras muchas escrituras particulares», lo que deja mejor perfilada la función y la propiedad de su uso por parte de Carlos. «La letra romanilla es muy atada, y la que se escribe con más proligidad, y por esta razón no se usa de ella sino en algunas tablas de iglesias de memorias y aniversarios, o algunas curiosidades de devociones y en remedar algunos misales viejos, aunque sus versales o mayúsculas, que llaman latinas o góticas derechas, sirven reducidas

21. Para más detalles, Fernando Bouza, *Del escrivano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la alta Edad Moderna*, Madrid: Editorial Síntesis, 1992, págs. 53-54; y también Martínez Pereira 2006, 67-70.

a grandes para letreros y epitafios de edificios, sepulcros y capillas, y para intitulas de libros» [22].

Las novedades que nos aporta Casanova son las de distinguir hasta tres tipos de lo que ahora llamaríamos cursiva, la *grifa*, la *cancillesca italiana*, y la *bastarda italiana*, la *agrifada*, mostrando de este modo la importancia que han adquirido todos estos desarrollos en la escuela española. Nuestro manuscrito, cronológicamente a medio camino de los manuales de Lucas y Casanova, presenta en los primeros folios variantes de esas cursivas. Certifica también la defunción a mediados del siglo XVII de la letra gótica, denominada a veces *de ejecutorias* o *redonda de libros*, para la escritura de este tipo de documentos/libro, en los que ya se prefiere la *grifa* como letra de prestigio para documentos ‘hieratizados’, si me excusas el palabro [23], o incluso para grandes rótulos, en que se utilizan más bien las versales romanas o letra antigua [24].

LÁMINA CINCO A

Va

22. José de Casanova, *Primera parte del arte de escribir todas formas de letras*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1650, fols. 12v-13r.

23. La letra gótica redonda fue de larga duración, quizá porque los medios en los que se generaban estos documentos administrativos eran conservadores de las formas gráficas ya hieratizadas por su especialización. No obstante, desde finales del XVI y principios del siglo XVII, empiezan a menudear ejecutorias o títulos escritos con letras romanilla y grifa, siendo algunas de ellas excelentes muestras de escritura humanística e iluminación. En los años veinte y treinta, estas letras van sustituyendo, pienso que sobre todo en la zona central de la Península, a la tradicional gótica *de ejecutorias* o *redonda de libros*, como también se la denominaba. Bueno, todo esto lo sabes mejor que yo —me consta, además, que no te apasionan demasiado estos productos—, pero me anoto aquí para mi uso los ejemplos de las nuevas maneras descritos en *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional del Prado & AFEDA, 2000, números 36, 41, 45, 47, etc. Por lo que se refiere a otros tipos de documentos también hieratizados, Casanova predica con el ejemplo, y tanto en los libros de actas de la hermandad de San Casiano, de la que fue secretario durante muchos años, como en la hermosísima copia de sus *Ordenanzas* depositada en la misma hermandad, utilizó fina letra grifa. Este manuscrito figura en la Biblioteca del Museo Pedagógico, ahora en la de la Residencia de Estudiantes, R512 —perdona si en adelante cito este fondo resumidamente como RE, MP y la signatura—. Echa un vistazo a Martínez Pereira 2006, 210-211, para la admiración que suscitó este trabajo entre los colegas de Casanova.

24. Puedes ver que «antigua romanilla» es la denominación de la actual minúscula redonda en el manual de Ignacio Pérez, *Arte de escrevir con cierta industria e invención para hazer buena forma de letra, y aprenderlo con facilidad*, Madrid: Imprenta Real, 1599 (edición en facsímile de Madrid: Instituto de España & Biblioteca Nacional, 1992); observa la muestra número 49.

LÁMINA
CINCO B

vb

¿Asistimos con esto a la oficialización del triunfo de la mirada tipográfica sobre la caligráfica, que quizá estaba aflorando en los ensayos, a mediados del siglo XVII, de *livres burinés*, como los de Moreau que arriba te mencioné? No tendría, así, nada de particular que el propio Casanova, a la hora de poner ejemplos de letra romana minúscula y su correspondiente cursiva, la grifa, afirme que no son «otra cosa que una imitación de los caracteres del molde», y que invite implícitamente a replicar «la más perfecta y primorosa de todas», la «de Plantino, a quien subcedió Balthasar Moreto» [25].

Casanova recomienda estas letras para, entre otras labores, «curiosidades de devociones», es decir, cosas como nuestras horas de poetas [26].

Este género de libro, la *formalidad* de su opción caligráfica y el método de aprendizaje nos condicionan y limitarían mucho las posibilidades de asignar a Carlos a una escuela, sin contar con el hecho de que acaso por su situación social no tenía que sentarse en las bancadas de una concreta. Por cierto que no sé si podríamos considerar este libro como resultado de lo que Fernando Bouza ha llamado «pedagogía del traslado», habitual en ambientes nobiliarios para la instrucción y el perfeccionamiento en la escritura: «Todo el aprendizaje de las letras se hacía, precisamente, así, mediante el recurso a la copia y la insistencia en ella» [27]. Trae a colación el caso de Pedro Lasso de Vega, conde de Arcos, que mantenía en su casa a dos pajes, buenos escribidores, a los que pensaba confiar la elaboración de unas cuantas copias de la *Instrucción de Juan de Vega a su hijo*, cuyo original solicitaba a Diego Sarmiento de Acuña en 1608 [28]. El mismo sistema pedagógico se seguía en colegios de jesuitas donde en tiempos de nuestro Carlos se formaba también la nobleza. La pedagogía del traslado en los

25. Casanova 1650, fol. 38r. Citado también por Martínez Pereira 2006, 205. Como escribe el hermano Lorenzo Ortiz en una de las muestras que incluye en *El Maestro*, con respecto a la grifa «los gustos son varios puede cada uno elegir el que más le agradare: y en las impresiones de los libros de Flandes se han puesto buenas muestras» (Ortiz 1696; si no tienes a mano un ejemplar, que seguro que sí, puedes ver la lámina en el diccionario de Cotarelo).

26. Casanova 1650, fol. 12v y siguientes. Una fina muestra de estos siete tipos de letras se puede ver en la lámina 37 del libro.

27. Bouza 2001, 57

28. Bouza 2001, 56.

ambientes nobiliarios explicaría no solo la adquisición de la destreza orientada más al *adorno* que a la práctica ligada a las necesidades profesionales, sino que también, en casos excepcionales, podría explicar la elaboración de un manuscrito como el nuestro, pero también dificultarnos la posibilidad de filiar técnicamente a su presunto autor.

Por lo que a la letra se refiere, en el cuerpo principal del libro se utilizan solamente la romana y la grifa en diferentes estados y tamaños que implican algunas variaciones. Aunque con seguridad los lectores del homenaje me darán sopas con honda en este terreno, tendré en su momento que ordenar mejor una serie de observaciones que ahora pongo aquí para que la memoria no me las

extravíe como últimamente acostumbra. El pendolista se exhibe más en lo que concierne a la cancillerisca, variando la tipología desde la bastarda y bastarda agrifada, hasta formas más estabilizadas, como la grifa. Es en esta letra donde ejercita más la ornamentación, con rasgueos en versales, o *agraciando* con ellos algunos caracteres minúsculos en la posición que habitualmente los admiten –en primeras líneas o en cierres–, así como incorporando opciones variantes de versales cancillerescas que solemos encontrar en los abecedarios mayúsculos de los manuales, como puedes ver en las láminas III, VII, IX, XII. En cambio la letra redonda o *romanilla* es sustancialmente la misma a lo largo del manuscrito, y solo varía en el tamaño, lo que es también una norma en las artes impresas de aprender a escribir, en las que no menudean ejemplos variados de esta letra. Ambas circunstancias cuadran bien con la evolución de la escritura en los siglos XVI y XVII, que son los del triunfo de la letra humanística cancillerisca –a estas, en general, se refería Casanova al afirmar que la *bastarda* era la reina de todas–, que, índice de la inventiva de sus autores, delimitan estilos y escuelas.

Se nos ofrece en el manuscrito variedad de cancillerescas. Disponemos, en primer lugar, de un modelo de bastarda española asentada o magistral asentada bastante clásico, la que puedes ver en la décima de Calderón (*Id*; lámina II). Cumple con los requisitos de medidas, enlaces e inclinación de modelos clásicos como los de Lucas o Pérez, y también de algunas muestras de otros calígrafos tradicionales como los Zavala o

LÁMINA SEIS

LÁMINA
SIETE

VII

Casanova [29]. No será extraño que encontremos también alguna concordancia con muestras de Morante, especialmente la que él llamaba *bastarda agrifada*, que se puede ver en algunas de su *Tercera parte*, bajo la que empieza *EL HOMBRE PERFECTO*, en donde los rasgos de la base de la *p* o de la *q* son también rectos, aunque hay diferencias, como la solución de la cedilla, más visible en los modelos de Díaz Morante [30]. En este caso, la presunción de expertizaje y autoridad común a Morante y a sus colegas contradictores explicaría estas coincidencias en letras canónicas, sin, por supuesto, tener que sentar a Carlos en pupitre alguno del toledano.

Una segunda modalidad de cancellesca es la de la composición *le*, que se corresponde con lo

que Díaz Morante llama *bastarda* «a lo italiano» (lámina III) [31]. Y, en efecto, esta letra es cercana a las evoluciones más cursivas de la *cancellesca* de calígrafos de ese país, como la de Cresci, y se puede poner en relación con facturaciones similares a las de Scalzini o Curione [32]. No es, pues, una forma española, aunque sí haya inspirado a Díaz Morante,

29. Lucas 1580 [2005], 12v, indica que la proporción correcta es «de largo algo menos que dos veces lo que tuviere de ancho» en letras sencillas como la *a*, *c*, *n*, en tanto que otras como *m*, *z* o *x* son el doble que las anteriores. Los cabeceados no pueden sobrepasar los dos tercios del blanco entre líneas, lo que se respeta aquí con bastante rigor. Véase una muestra de Casanova 1650, lámina 28.

30. Pedro Díaz Morante, *Tercera parte del arte nueva de escribir*, Madrid: Imprenta Real, 1629; otro ejemplo lo puedes ver en la *Quarta parte del arte nueva de escribir*, Madrid: Juan González, 1631, lámina 9.

31. Pedro Díaz Morante, *Jesús, María. Segunda parte del arte de escribir*, Madrid: Luis Sánchez, 1624, fol. 8r, y lámina 4. *Italiana* a secas la llamará Casanova 1650, fol. 13r, y que presenta en una lámina (n.º 37), sin embargo, con menos cabeceados y colas. Es esta la letra que en manuales italianos se llama sencillamente *corsiva*; mira el de Giuseppe Segaro, impreso en Génova: Giuseppe Pavoni, 1624, lámina 16 & 17 s. n., quien, por cierto, da también una muestra de la *bastarda* española.

32. Me valgo de Emanuele Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milán: Edizioni Il Polifilo, 1966, 74, y láminas LXVI & LXXI. Verás otras variantes muy parecidas de la misma *cancellesca* en Frantisek Muzika, *Die schöne Schrift in der Entwicklung des lateinischen Alphabets*, Hanau, Main: Werner Dausien, 1965, II, 240-243, como la que Materot (1608) llama *chancellorisque pleine*, prácticamente igual a la presente en el trazo y corte de pluma, reconociendo, claro, las imperfecciones de una mano menos experta.

que ofrece variadas muestras que podemos acercar a la forma de Carlos [33], y con la que se podrían encontrar tantas diferencias como coincidencias; verbigracia, el enlace de la *q* como abreviatura de *que* tiene en el caso de Carlos sentido diestro, y, si en la *Tercera parte* de Morante, tiende siempre a trazarlo siniestro y sin unión, en la *Cuarta parte* se encuentran algunas muestras con enlace diestro. Se soluciona de forma parecida el trazo de letras como la *g* y otras con pie, así como también los cabeceados de *l*, *d*, etc., pero no son similares algunos en los que el nuestro procede con más libertad, como en la variación de los pies de la *y* o de la *f*, así como también en la gracia de la *v*, cuyo bucle a la izquierda suele ser más pronunciado. En la misma *Cuarta parte*, podemos ver una muestra, datada en 1631, la decimoséptima en el orden actual, que presenta similitudes con la nuestra, como también la que se incluye en una de las recopilaciones de los Díaz Morante [34]. Pero a poca costa podríamos acercarlo a otros calígrafos coetáneos, como parece aludir Casanova, quien tiene las ideas claras con respecto a esta letra: «Es la que nos haze menos al caso, pues no nos servimos della, por ser tan afeminada y de poca sustancia, aunque algunos la han querido introducir, mezclándola con la bastarda para la enseñanza común, y, visto el poco fruto que della se sacava la han dexado, y solo usan della algunos Maestros por curiosidad». Pienso, por ello, que como *curiosidad*, variación virtuosa, comparece en los preliminares del manuscrito, lo mismo que la versión más liberal y trabada con la que se escribe el soneto de Vélez de Guevara (1g; lámina IV).

Para los maestros más tradicionales la grifa era la letra más hermosa y lucida, como la califica Casanova. Es también, como te decía, la que más variación presenta en nuestro manuscrito, donde se encuentran hasta tres tipos, que te señalé en la descripción, y que ahora glosó con brevedad. <A> Comparece en dos de los paratextos iniciales (1b & 1f) y en la sección

LÁMINA OCHO

VIII

33. Si no tienes a mano la *Segunda parte* de Morante, mira Cotarelo 1913 [1914]-1916, II, lámina 8, a la pág. 69.

34. Me refiero aquí al álbum de la Biblioteca Nacional, R/28252, y en la *Cuarta parte* (Díaz Morante 1631, lámina 7 según el orden del ejemplar RE MP, RES534).

LÁMINA
NUEVE

IX

9b & 9f. Como puedes ver en la lámina XIV, presenta rasgos de cierta liberalidad –en el enlazado o ligatura, por ejemplo–, propios de la bastarda asentada y de las cancellescas formadas italianas o francesas de finales del siglo XVI y principios del XVII, que, si seguimos las observaciones de Servidori, inspiraron a los calígrafos españoles [35]; en esta forma, con astas rectas, sin cabeceados, naturalmente. Los caracteres están relativamente aireados; su grado de inclinación es el menor de las grifas que aquí encontramos, aproximadamente de 70/80°, y la regularidad de su trazo es bastante alta. Aparte el enlazado de las letras, se pueden ver diferencias con los siguientes tipos en la *v*, cuyo bucle a la izquierda no sobre-

pasa normalmente la mitad de la línea y se cierra con o sin círculo, la *l*, *d*, *b*, que se suelen rematar en el ápice con una gracia en bucle en lugar del trazo recto de los otros tipos. Esta grifa es similar a la que utilizan calígrafos españoles de esos años para libros o documentos formales; tiene numerosos puntos de contacto con la de la mano del códice Chacón de las obras de Góngora, sobre el que luego te anotaré alguna cosilla, o de la similar de Zavala que indicaré luego. Debemos considerarlo una variante del anterior, pero en tamaño mucho menor, casi micrográfico. Esto condiciona, naturalmente, la homogeneidad del trazo, lo que no es óbice para que el escritor alterne formas diferentes de versales de algunas letras, la *G* por ejemplo, como puedes ver en la lámina VI (líneas 2 & 3). <C> Más puramente grifa, son perceptibles algunas diferencias con *A* –mira las láminas VIII & IX–. La letra es del mismo tamaño, ocupando doce líneas por página, pero con una inclinación algo mayor, de hacia 70°. Los enlaces entre letras son menos numerosos. Es superior también el rasgueado de letras en primeras líneas y, en ocasiones, en el interior del texto. A mayor abundamiento decorativo, varía las de las letras versales y de caja baja según opciones, generalmente dobles, como las que se pueden encontrar en alfabetos de letra grifa en los manuales. Algunas son diferentes; el

35. Seguro que has visto el estudio evolutivo de las cursivas barrocas en Europa de Muzika 1965, II, 233 y siguientes; y, en págs. 238-243, puedes ver el parecido de esta letra con la *cancelleresca moderna* de Van den Velde (1605) o de Materot (1608).

bucle de la *v*, por ejemplo, es mucho más grande y se prolonga ligeramente por debajo de la línea [36]; el trazo de *s* o *f* está mucho más marcado y es más grueso en las parte superior e inferior, y en ocasiones el pie de estas letras varía del mismo modo que en la letra «a lo italiano» de la décima de Lope y del soneto de Vélez de Guevara; la parte superior de la *l* o *b* es siempre recta.

Aunque te haya remitido a manuales impresos de Pedro Díaz Morante padre († 1636), ninguna de las cancelerescas de Carlos es exclusiva de tal o cual profesor; a falta de ejemplos en nuestro manuscrito de las letras propiamente morantianas y a la vista de la contención de las demás, no es seguro que Carlos perteneciera a esa escuela o hubiera aprendido la nueva bastarda española con todas las «travazones y garavaynas» que la caracterizaban, según Servidori cuando se las tenía con tirios y troyanos, en siendo españoles [37]. La elegante y bastante pura bastarda, por ejemplo, con la que se escribe la décima de Calderón tiene todas las características de la *asentada* clásica de Francisco Lucas, o, como la llamó Andrés Merino, *bastarda moderada* [38], el «carácter bastardo llano» que, al objeto de ensalzar el método de Díaz Morante, desprestigiaba Palomares como «muerto y sin espíritu por falta de verdadera trabazón, que es la que da a las letras vivacidad, alegría y, digámoslo así, una especie de movimiento» [39]. La trabazón es la base fundamental del aprendizaje de esta escuela; no solo es recurso en pro

LÁMINA DIEZ

x

36. En la *Segunda parte* de Díaz Morante, puedes ver una lámina con lo que él llamaría una *bastarda agrifada*, en la que se pueden ver los dos tipos de *v* en una misma lámina dataada en 1624, aunque se utiliza solo al principio de línea y el bucle de nuestra grifa es sensiblemente más exagerado y rematado.

37. Domingo María Servidori, *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir*, Madrid: Imprenta Real, 1789, 2 vols., I, pág. 108.

38. *Apud* Servidori 1789, I, 95. Discúlpame si no te facilito la referencia en la *Escuela paleo-gráfica*, libro que tienes, seguro; a pesar de su gran tamaño, no alcanzo a saber dónde ha ido a parar con estas idas y venidas a las que últimamente me va obligando el pensar seriamente dar pasaporte a mis libros.

39. Francisco Javier de Santiago Palomares, *Arte nueva de escribir, inventada por el insigne maestro Pedro Díaz Morante, e ilustrada con muestras nuevas y varios discursos conducentes al verdadero magisterio de primeras letras*, Madrid: Sancha, 1776, pág. 10.

LÁMINA
ONCE

XI

de la rapidez de la escritura, sino también para fijar en el tiempo una buena letra [40]; y el entrenamiento en el ligado era lo fundamental para liberar la mano y conseguir la velocidad e invariabilidad que debían caracterizar al buen escribano, según Morante y sus seguidores. Una misma letra bastarda en estado más o menos cursivo, asentada o trabada, servirá para varias funciones. Gerarda, mercadeando a don Bela las supuestas habilidades artísticas de Dorotea, lo define ejemplarmente: «¡Pues escribir un papel de letra asentada! Puede trasladar privilegios; y si es de prisa copiar al vuelo sermones». Lope, partidario de Morante y poeta en los preliminares de sus libros, habla de los dos estados extremos de la letra bastarda asentada del pendolista, el for-

mal para copiar documentos como privilegios –bastarda agrifada, la llama también–, y el velocísimo de la bastarda trabada magistral [41].

Movimiento y trabazón, precisamente, es lo que no requieren los géneros tradicionales que se usan en el cuerpo principal de nuestro librito. Tampoco es muy significativo en las cancillerescas de los preliminares, que, además, pueden reconocerse como curiosidades o variedades internacionales y no exclusivas de una escuela española. El candor algo duro de estilo y mano es defecto que algunos achacaron a quienes se opusieron o criticaron a Pedro Díaz Morante, cuyo «grande manejo y libertad» se oponía a la «igualdad y diligencia» de Casanova y de algunos de sus predecesores en la escuela madrileña, como los hermanos Zavala o el maestro del príncipe Felipe (III). De haberse complementado estas aptitudes, habrían hecho adelantar mucho la escuela caligráfica española [42], cosa, sin embargo, imposible cuando nos las habemos con un

40. Díaz Morante lo explica en varias ocasiones en sus artes: el aprendizaje de las letras a varios tiempos, es decir, diferenciando rasgos, dejaba a los alumnos, una vez egresados de la escuela, ante el reto de trabar solos al escribir cursivamente; lo que, andando el tiempo, acababa desvirtuando la letra de los orígenes y creando monstruos gráficos.

41. Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Madrid: Castalia, 1958, pág. 180.

42. Como escribe Servidori, dando su poquito de ricino a los dos (1789, I, 66). En la página siguiente, refiriéndose a la grifa de Casanova, que puedes ver en la lámina de su libro que te cité antes, dice que en España es estimada, pero «además de ser muy corpulenta, es muy abierta y de ángulos muy agudos en los principios y finales de las dos líneas de enlace, y de mucho caído»; en cambio, «la romanilla es bastante buena, y casi llega a la de Cresci».

visionario –echa un vistazo a los prólogos mesiánicos de este mi tocayo, con su defensa de la subjetividad y de la libertad teórica– y con quienes puramente se recrean en la tradición.

Por todo esto quizá me aceptarás una relación de Carlos con alguna de las tendencias tradicionales, y no con la más de moda del «rayo de escribir» [43], que, es cierto, acabará mandando en el cotarro caligráfico con el apoyo de no pocos miembros del poder y de personalidades de la cultura madrileña con los que trabó amistad [44]. Pienso, más bien, en la línea que percibimos en el tratado de Casanova, y que enlaza con la escuela madrileña más conservadora del primer tercio del siglo XVII.

No me es fácil afinar mucho más; no solo porque en esto no hablo bien acuchillado, sino también a causa del crecido número de maestros que ejercían con escuela abierta o particularmente en los años veinte y treinta del siglo XVII. Carlos debió nacer, año

LÁMINA DOCE

XII

43. Así llamaba José García de Moya, otro de los grandes calígrafos de esta época, a Díaz Morante en una de las muestras originales que de este se conservan en RE MP, R635.

44. Entre las muestras de los Díaz Morante impresas y manuscritas hay series de dedicatorias a personalidades de la época, con sus bastardas y sus ornamentos con rasgueos figurativos, como las que se pueden ver, de mano del hijo, en su *Cuarta parte*, lám. 12 (Felipe IV), 13 (infante don Carlos), 14 (infante don Fernando), 15 (Conde Duque), 16 (Duque de Medina de las Torres), 17 (Condestable de Castilla), 18 (Bernardo de Rojas Sandoval, arzobispo de Toledo), 19 & 22 (Paravicino), s. n. [20] (Lope de Vega), 21 [Valdivielso], s. n. [25] (infante don Carlos), 26 (Jorge de Larrayoz, maestro de escribir, su alumno al que enseñó en menos de tres meses). Algunas de estas las reproduce Cotarelo 1913 [1914]-1916, II, láminas 20-22, 25. Estas láminas tienen rasgueados figurativos, pero predomina en ellas el interés de la variedad de las letras; en cambio, en el último de los tres volúmenes de muestras de los Morante del RE MP R549-551, predominan ese tipo de rasgueos figurativos realizados de un golpe con motivos antropomórficos, animales y vegetales, y figuran, por este orden, las del infante don Carlos (n.º 3), de Medina de las Torres (4), del secretario Fernández de Navarrete (5, datada en 1631), Diego de Haedo (6), Lope de Vega, «insigne fénix del mundo» (7), Valdivielso (8), licenciado Domingo Blanco (9), Damián de Cereceda Mena (10), Cristóbal Díaz (11), Luis de Narváez (12), los pintores Eugenio Caxes (13, datada en 1636), Velázquez (14, datada en 1636), Carducho (15), José Leonardo (16), Antonio Pérez (17), Félix Castelo (18), Pedro Núñez (19), el gallego Antonio Puga (20), los escultores Salvador Muñoz (22), Manuel Pereira (23); los pendolistas Felipe Valiente (24), Blas López (25), Paula de Brizuela (26), Elvira López, hija del anterior (27), Francisco Barbero (28), Lucas Martínez (29), Gómez de Dios (30), Domingo Alonso (31), Miguel Rodríguez (32), el misionero jesuita Simón Le Moine (33).

LÁMINA
TRECE

XIII

más año menos, hacia 1623, como luego te sugeriré. A resultas de la prohibición de tener escuela abierta sin pasar examen, el Corregidor ordenó en ese año a los examinadores, a la sazón Francisco de Montalvo, Juan de Baeza y Pedro Díaz Morante, que elaboraran una lista de quienes ejercían el magisterio en la corte. Figuran ahí cerca de cuarenta establecimientos, aunque declara que había doscientos maestros más que enseñaban particularmente [45].

La calidad de la mano de Carlos y lo excepcional de los *ingenios* cuyos versos encabezan el librito obligaría a cerrar bastante el círculo en torno a los nombres más conocidos, como algunos de los que te he dejado caer. Pero me temo que tampoco es suficiente: no contamos

con muestras del arte de la mayoría de los maestros, ni siquiera de los de primer orden, y, aun teniéndolas, nos saldría al paso la dificultad añadida de que un repertorio tan cerrado y homogéneo era de hecho arrostrado por los mejores, con las miras puestas más en la perfección que en la innovación o variación, en el ámbito de una feroz competencia y aun enfrentamientos envidiosos en que vivían, si hemos de juzgar por el hierro polémico de los tratados impresos y por los documentos emanados de disputas tras del poder y la negra honrilla de la precedencia.

Si atendemos a las letras de las devociones de nuestras *Horas de poetas* (¿Puedo ya patentar el nombre en cursiva? No me ha costado nada resistir la tentación de bautizarlas, aunque sea aquí, para entre nosotros, *Horas [o Códice] Cátedra*: ni son del tal ni dejaría de ser una presuntuosa majadería), esta misma razón explica la similitud técnica de la romanilla –la redonda de hoy– en casi todos ellos, y no es, por tanto, especialmente significativo el parecido entre alguna del nuestro y de Díaz Morante, como la datada en 1630 que figura en la *Cuarta parte*. Lo más significativo, sin embargo, es su falta de proclividad a la letra *grifa* más o menos pura como la nuestra. Cierto es que las excluyen

45. Cotarelo 1913 [1914]-1916, I, págs. 23-24. En ese número tan crecido habría, sin duda, numerosos niveles; muchos de ellos pertenecerían a la categoría de *dómine* o ayudante del maestro, como, por ejemplo, los de Sevilla que ha estudiado María del Carmen Álvarez Márquez, «La enseñanza de las primeras letras y el aprendizaje de las artes del libro en el siglo XVI en Sevilla», *Historia. Instituciones. Documentos*, 22 (1995), págs. 39-85, especialmente me refiero ahora a 53-54.

la técnica y la finalidad de un método que procura adiestrar en una nueva y ágil bastarda trabada no libraria; no es extraño, así, que apenas atienda a la grifa en sus manuales impresos. Pero mi vista, al menos, tampoco reconoce las formas angulosas de Carlos en las abundantes muestras manuscritas de los Morante ricas en rasgueos y libertario virtuosismo caligráfico, bien contrario al corsé que, como es natural, debe restringir fantasías en un libro como este [46]. Y, en fin, me dirás si el hecho de que Díaz Morante no mencione a ningún Carlos en la larga lista de sus logros con pequeños y con grandes, que figura como «punto y aviso segundo» en la *Segunda parte* y que utilizo luego,

LÁMINA
CATORCE

XIV

46. Aparte lo que te señalo luego en las partes impresas de su *Arte de escribir*, conservamos una buena muestra de materiales de los Morante, especialmente del hijo, en RE MP, R549-R551, y cuya consulta, como del resto del fondo, me fue amablemente facilitada en los días que pasé para esto en la Residencia de Estudiantes. En esta serie se aprecia bien la acentuación de las habilidades de ornamentación más propias de los Morante y de sus discípulos, como las invenciones encaradas de motivos antropomórficos y animales, trazadas sin levantar la pluma y simultáneamente por las dos manos, cosa extraordinaria que alaba José de Valdivielso, en su silva impresa en los preliminares de la *Tercera parte*: «Pues que con ambas manos, | a un mismo tiempo, sin cobrar aliento | remedas con amagos soberanos | aves corriendo el viento, | pezes las aguas, y los campos brutos, | plantas ricas de flores y de frutos» (Morante 1629, h. sign. **r). En la misma serie de poesías laudatorias, un soneto de Jerónimo Martínez de Castro trata exclusivamente de esta habilidad, que alcanza el grado máximo de virtuosismo con Morante hijo cuando su mano izquierda traza simultáneamente el mismo dibujo que la derecha, pero en espejo. Entre los de los Morante hay varios de estos rasgueados; en uno, una mano coetánea ha anotado al pie: «Vilo escribir delante de mí con dos manos a la par» (R550, fol. 46), cosa tan extraordinaria que se asegura que fue denunciada por sus émulos y el pendolista dio con sus huesos en la Inquisición, «persuadidos de que aquello no se podía hacer sino por encantamiento o hechicería» (Torcuato Torío de la Riva, *Arte de escribir con reglas y por muestra según la doctrina de los mejores autores antiguos y modernos, extranjeros y nacionales*, Madrid: Viuda de Ibarra, 1802, pág. 68). Me pregunto si Quevedo, cuando se burlaba «de todo estilo afectado», y se refería a esos tan bien barbados como ridículos que dan «en escribir al revés» (en la edición de Planeta a cargo de tu padre, pág. 738), no estaría haciendo solo una crítica directa de los cultos (A. Egido, «La escritura viva en la poesía de Quevedo» [1994], ahora en Egido 2005, 91), sino que también invocaba la inutilidad de estos virtuosismos caligráficos habituales entonces para poner la poesía culterana a la misma altura de vaciedad artesana, conceptuosidad de traslación, que diría Gracián. Trata de estos esfuerzos del ingenio caligráfico como cosa excepcional Juan Claudio Aznar de Polanco, *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos y reglas matemáticas*, Madrid: Herederos de Manuel Ruiz de Murga, 1719, fol. 19v; también puedes ver... mejor no mires más; todas estas añadiduras te parecerán impertinentes, al cabo como el monte de Burguillos, sin qué ni para qué, vicio poliantéico que critiqué antes: dalas por purgadas.

decir con Montaigne (*Essais*, I, XXV), sustituyendo, claro, los nombres. En esto nuestro, la fe no es lo último que se pierde; antes bien, es lo último que se gana... eso sí, con tiempo, lecturas, tesón, inteligencia y sentido común. Merecen, pues, un respeto imponente la/los pocos que son capaces de construir sobre los cimientos de una intuición, de una 'presencia', un edificio airoso y bien sustentado. Y esto no porque siempre nos conviertan a su fe, o porque legítimamente esté en las manos de quienes sepan hacerlo el modificar una historia que es más espejo del presente que del pasado, pues la hacemos a nuestra imagen y semejanza; sino, sobre todo, porque en la base, en la estructura, en el cuerpo y en la decoración de ese edificio han aflorado jornadas y jornadas de codos y de bibliotecas).

Te decía que, de contar con muestras suficientes de los principales calígrafos de la Corte, tendríamos alguna posibilidad de perfilar la escuela de Carlos. Con lo que sobrevive o con la historia que hemos hecho la cosa es más difícil. Y es que de algunos de los maestros más famosos sabemos poco más del nombre. Activo todavía en la infancia de Carlos se hallaba Cristóbal Alonso –*don* para sus panegiristas– que, aprobando la *Tercera parte* de Díaz Morante, se autodenomina «maestro de escribir del rey Felipe III», cargo que hemos de suponer directamente proporcional a su reconocimiento público como calígrafo, pero inversamente a lo que de él sabemos y nos ha quedado [49]. Blas Antonio de Ceballos, que había visto obra suya, afirma que «fue el mayor Escrivano de Grifo que hasta oy se ha conocido» [50]. Esta es la modalidad más mimada en nuestro devocionario.

Otros maestros famosos fueron los hermanos Felipe y Tomás de Zavala, hidalgos guipuzcoanos que, vecinos de Madrid a finales del siglo XVI, abrieron escuelas de referencia y desempeñaron un papel fundamental como examinadores de maestros y en la hermandad de San Casiano. Destacó, especialmente, el hermano mayor, Felipe, durante los muchos años en que fue también ejemplo para otros pendolistas que se servían de sus muestras impresas o manuscritas. Tuvo excelentes relaciones con José de Casanova, quien figura como albacea en su testamento, otorgado en 1661 [51]. Algunos testigos que deponen en la información para la concesión de un hábito de Santiago a un su nieto afirman haber oído decir que Felipe fue «maestro de muestras» o «maestro de echar renglones» de los infantes don Fernando y don Carlos [52]. A tan alto destino pedagógico, sin

49. Figura también como aprobante en el *Método del arte de escribir*, Madrid: Luis Sánchez, 1614 (Martínez Pereira 2006, 261).

50. Blas Antonio de Ceballos, *Libro historial y moral sobre el origen y excelencias del nobilísimo arte de leer, escribir y contar y su enseñanza*, Madrid: Antonio González de Reyes, 1692, pág. 34. Al pie de la letra, Torío 1802, 68.

51. Pormenores, cómo no, los hallas en Cotarelo 1913 [1914]-1916, II, 315-324, quien también agavilla los elogios dedicados a estos dos maestros.

52. Cotarelo 1913 [1914]-1916, II, 321-322.

embargo, no hace justicia la humilde *Introducción nueva del arte de escribir y compendiosa en vía de diálogo*, apenas un pliego suelto de cuatro hojas sin muestras ni teoría [53].

Conservamos, en cambio, un valioso volumen de muestras de los Zavala en la biblioteca del Museo Pedagógico, que sí permite poner en su punto las habilidades de los hermanos, especialmente de Felipe. Son numerosas los especímenes de letras romanilla y grifa, esta con variadas soluciones e inclinaciones, ornamentada con diversificación de rasgueos artísticos como los que podemos encontrar en los alfabetos de versales italianos o franceses. Podría intentar ilustrar la cercanía de los de Carlitos a estos trabajos. Pero tampoco quiero ser pillado en la distorsión o trampa historiográfica de la que poco ha te hablaba entre paréntesis, en la que incluso, estando como está nuestro conocimiento, pueden tropezar ojos gráficos mucho más agudos. La autoridad, por ejemplo, de Sánchez Mariana ha permitido dar por sentado que uno de nuestros códices literarios más importantes, el ya citado de Chacón con las obras de Góngora, pudo ser obra de los Díaz Morante [54], apoyándose en la cercanía al precioso manuscrito de la traducción castellana de la *Descripción de los Países Bajos* de Guicciardini (1636) [55], algunos de cuyos ornamentos están firmados y datados por Morante. Pienso, con todo el respeto, que los resultados de un análisis comparativo de los dos códices aconsejaría asignar el de Chacón a mano distinta de los Morante, más propia de la pureza manierista de los Zavala, de Felipe especialmente. Las diferencias son numerosas, empezando por la *mise en page*, más simple en el primero que en el segundo; siguiendo por la opción decorativa, tradicional en el de Góngora, con sus frontispicios arquitectónicos, ornamentos geométricos y viñetas de motivos vegetales y floreales, etc., frente al Guicciardini, en el que Morante hijo hace todo un alarde de preciosos rasgueados figurativos abarrocados, del tipo que encontramos en los tres volúmenes de muestras del Museo Pedagógico. Pero las diferencias son definitivas en la letra; baste aislar grafías características, como la *g* del Guicciardini, frente a la grifa más habitual del Góngora, coincidente con muestras de Tomás y Felipe Zavala [56]; la *v* más

53. Describe las dos ediciones conocidas Martínez Pereira 2006, 468-474.

54. *Obras de don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*, ed. en facsímile con estudios de don Dámaso Alonso, Pere Gimferrer, Manuel Sánchez Mariana & Antonio Carreira, Madrid & Ronda: RAE & Caja de Ahorros de Ronda, 1991, 3 vols., prólogo al segundo tomo, pág. XIII. No sé qué te parecerá el artículo de Jeremy Lawrance sobre el trasfondo histórico y las razones de la preparación de este manuscrito, «Las *Obras de don Luis de Góngora* y el Conde-Duque: mecenazgo, polémica literaria y publicidad en la España Barroca», en Oliver Noble Wood, Jeremy Roe & Jeremy Lawrance, eds., *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del Conde-Duque de Olivares*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, págs. 157-181.

55. Que puedes ver en la Biblioteca Nacional, Mss. 786.

56. Por ejemplo, RE MP, R636, volumen que perteneció a la estupenda colección de Rico y Sinobas, n.º. 78.

geométrica del primero, frente a la grifa más pura, más abombada y graciosa del segundo; el trazo inferior de la *y*, que en el primero vuelve hacia la izquierda por debajo a lo menos con la medida de dos caracteres, mientras que en la grifa del segundo, además de un mejor perfil en la triangulación superior, lo normal es que el rasgo no pase de uno; la *z*, mucho mejor la del segundo; los enlaces idénticamente resueltos, como *sp*, *ct*, etc., en el Góngora y en las muestras de Zavala... No sé si me harías el favor de fiarte de mí, si no por los conocimientos, sí por la decente vista y las horas que he dedicado a contemplar, impasible, letra a letra, los dos manuscritos, que me habrán propinado en la sala Cervantes de la BNE la fama de alelado, investigador terminal, vamos.

Dicho esto, podría pasar a profundizar en las relaciones de Carlitos con las muestras de los Zavala, e, incluso, con el manuscrito Chacón. Los motivos florales de este, por cierto, nos recuerdan mucho algunos de los del niño en las orlas, aunque estos son menos elaborados. Echa, sin embargo, un vistazo al facsímil del Góngora, tomo primero, página 178, en donde figura un florón en forma de ménsula muy parecido al que puedes ver en la lámina XV; o la similitud de las viñetas que se insertan en las calles de las orlas de nuestro manuscrito con algunas de las que sirven para separar o cerrar en el Chacón, como en ese mismo volumen, páginas 139, 153; por no entretenerte con la solución decorativa tan parecida entre nuestras orlas y las que enmarcan los principios de las secciones de la obra de Góngora, verbigracia en la h. 5v, 7r, págs. 99, 121, etc. Los enlazados artísticos de las versales en este manuscrito y, sobre todo, el riquísimo repertorio que hallamos en las muestras de Felipe Zavala tienen un mismo aire que las de Carlos, aunque, naturalmente, estas mucho menos sofisticadas y perfectas [57]. Muchas de letra *grifa* bien formada y con parecidos ángulos a las que tienen las nuestras aparecen entre multitud de ensayos de bastarda y de letra redondilla. En uno de ellos, esta precede a una romana antigua, cuya última línea vuelve a la grifa; en otro puedes ver la romana antigua y la grifa, que aparecen cerrando un cuadro en el que figuran antes bastarda, romanilla y cancelleresca española o redonda, bastarda trabada; en otros dos, vemos dos modelos con *grifa* de dos tamaños y dos de romana antigua o romanilla también de dos cuerpos, incluso hay muestras orladas que certifican las habilidades propias de escritores de libros, privilegios o ejecutorias [58].

Para la identificación, empero, las dificultades subsisten, porque no tenemos más remedio que aislarnos o concentrarnos en unos cuantos testimonios que consideramos repertorio de referencia, sencillamente porque es el único que tenemos. Si podía arrimar las décimas de Lope de Vega a

57. RE MP, R636, números 83, 84, 85.

58. RE MP, R636, n.º. 66, 72, 74 & 76. Otras muestras en el mismo álbum: 86, 89, 90 (estas con *floridas* o versales iluminadas), 91, 92, 93, etc.

los modelos italianos y a los de Díaz Morante o Casanova, en realidad era porque estos son de los pocos que disponemos en fechas cercanas al nuestro. Pero no es de callar que también hay diferencias entre algunas soluciones de Carlos y las que se hallan en las muestras de estos pendolistas; sin salir de esa letra, hay colas alternativas poco habituales –en la lámina III tienes las de la *p* y la *f* en las líneas 2, 5 & 6, y en la IV en el último verso del soneto–, que también se encuentran en alguna de las grifas, y que pienso son imitación de modelos italianos, práctica de variación de la que se valen otros maestros, el jesuita Ortiz, por ejemplo, tan dependiente de Casanova. A qué marear la perdiz: podemos tener dudas sobre la escuela de Carlitos, aunque el índice de coincidencias, estilo y espíritu me lleva al círculo de los Zavala; pero quién sabe si están detrás profesores famosos como el gran ‘grifista’ Alonso, maestro de Felipe III, del que yo, al menos, no he podido encontrar rastro de una sola muestra.

Hablando de habilidades, te he señalado más arriba la de escribir en caracteres chicos, que Carlos luce en una sección en la que es habitual que los oficiales se esmeren en micrografías; me refiero a la tercera de nuestro manuscrito, que contiene la secuencia del principio de Io 1, 1-14, la Anunciación según Lc 1, 26-38, la Epifanía según Mt 2, 1-12, y la misión encomendada por Cristo a los apóstoles según Mc 16, 14-20, que en los libros de horas completos suele preceder al relato de la Pasión según san Juan, y seguir al almanaque y al calendario [59]. El reducir la letra no estaba al alcance de todos y se exhibía como un virtuosismo. Quizá por ello la consagración pública de un calígrafo se celebra en ocasiones con alardes micrográficos, como, verbigracia, los de Alunno, que en una superficie equivalente a una monedita había calografiado el *Credo* con el evangelio de san Juan *In principio*, que dejó pasmados al papa Clemente VII y al emperador Carlos en Bolonia, cuando Aretino les presentó los trabajos de su amigo [60].

59. Tendrás a mano el hermoso y raro libro de Félix Soleil, *Les Heures gotiques et la littérature pieuse aux XV^e et XVI^e siècles*, Ruán: E. Augé, 1882, págs. 14-15. Existe, como puedes ver ahí, una iconografía específica para esta sección, que se encuentra en impresos y en manuscritos, pero que ya no es habitual en libritos como el nuestro o de la escuela francesa, que son más propiamente devocionarios o libros de horas reducidos o especializados.

60. Según cuenta el propio Alunno en su *Fabrica del mondo*, en el tratado sobre los escribanos, y el mismo Pietro Aretino en una carta al amigo de 1537, en la que además se chotea de la cansina anécdota de Plinio sobre el alarde de la escritura de la *Ilíada* en un pergamino que cabía en una nuez (lo tienes en las páginas 240 y 251 del citado Mardersteig 1988). Lo que escribió Alunno es una nominilla o *credo* que tenía la misma función que los *credos* miniaturizados, como el de Carlos V, ahora en el Museo de Artes Decorativas, que contiene también el principio del evangelio de san Juan y el *Credo* (aquí me parece pertinente remitir al libro de Bouza 2001, 99-100). Como la de la *Ilíada*, también la anécdota de Alunno se convirtió en carne de polianteas, y, así, en un libro menos frecuentado de lo que debiera, se invoca en el contexto de la *laus brevitatis* barroca, al lado de otros muchos alardes de miniaturización en el terreno de las artes y las bellas letras (Théophile Raynaud, *Laus brevitatis per dictyaca de brevitare et longitudine in divinis, humanis, et naturalibus*, Grenoble: Pierre Frémont, 1649, págs. 179-180).

Nuestro Carlos ensaya sus capacidades con mínimas letras romana y grifa de las que se sirve en los cuatro evangelios. El aprendizaje de este adorno quedaría relegado a alumnos especialmente dotados, puesto que no entraba dentro de una enseñanza reglada tal como la conocemos, en la que se empieza imitando cuerpos grandes y, como señalara Francisco Lucas, se corona con el cuerpo más generalizado que el alumno utilizará a lo largo de su vida en lo privado o en lo público [61]. Esta observación pedagógica realza, cierto, lo extraordinario y aun inútil de esta habilidad [62], pero también la exclusividad y la maestría que se suponía a los miniaturizadores.

Como en el caso de los italianos, también los españoles se ejercitaron en la miniaturización. Las mejores cosas que he visto son también de los Zavala, por ejemplo una muestra en mínima letra redonda encuadrada por una orla de cinco líneas; o dos de letra mínima bastarda asentada muy difíciles de leer sin una buena lupa, y que te reproduciría con gusto si no fuera porque la pequeñez de la letra dificultó la calidad de unas fotos robadas y a pulso [63]. Díaz Morante hijo también nos lega alguna de bastarda liberal mínima o redonda [64]. Posteriores son los trabajos de miniaturización caligráfica del hábil Juan de Salcedo Saracho, que fue examinado por Zavala y Casanova en 1660. Uno incluye en el interior de una trabajada orla una serie de versales rasgueadas, romana o romanilla, gótica, cancilleresca castellana o redonda, grifa, bastarda liberal y bastarda a la italiana, que denota la influencia gráfica de los maestros citados. Otra miniaturización consiste en una composición dedicada a Carlos II, en la que juega con una metáfora astrológica, disponiendo en el interior de una orla un círculo central, en que escribe en letra muy pequeña un deseo de larga vida al Rey y a la reina, regente hasta 1675, y, sobre una esfera que rodea el círculo de los Reyes, girarían cuatro círculos menores como planetas, dedicados a don Pascual de Aragón, arzobispo de Toledo y gobernador de España, al Conde de Peñaranda, y a otras dos personalidades cuyo nombre no te puedo asegurar porque se ha perdido la parte izquierda de

61. Los dechados para los discípulos que ya sabían dibujar las letras, nos instruye Lucas, debían ser del mismo tamaño que la que se les enseñaba, se requería en la vida y que los alumnos utilizarían, «porque no siendo así no hace entero efecto, ni será de tanto provecho, porque se imita mal qualquiera cosa en diferente tamaño del que tiene» (Lucas 1580 [2005], fol. 8).

62. Exagero, claro. No creas que me he olvidado de la faceta comercial y artística que tendría la producción de nóminas y de otros especímenes de escritura para ser utilizados como el *Credo* de Carlos V, o como los escapularios protectores que los padrinos arrebataban a los duelistas, y a los que dediqué unas consideraciones con la excusa de prologar la edición de un *Quijote* en miniatura cuando, en el centenario de marras, todos quijotizábamos, *unusquisque*...

63. RE MP, R636, nº. 31B & 82A-82B, respectivamente. Otros ejemplos del mismo volumen: 100, 101.

64. RE MP, R549, fol. 24.

la muestra [65]. En tiempos del Rey Planeta y de su hijo, el escribano exhibe sus habilidades como una voz más del coro febeo que alababa a los monarcas y a sus ministros con las mismas alegorías astronómicas que los poetas en sus versos. Salcedo Saracho imita aquí una iniciativa de Casanova, quien en la lámina que cierra su libro traza la misma alegoría, pero con menor grado de miniaturización, dedicada a Felipe IV y a sus ministros [66].

Te he descrito más arriba particularidades de la ornamentación del manuscrito; quizá convenga una revisión a fondo, tú me dirás, más que nada para evaluar las posibilidades de que un chava de nueve años sea capaz no ya de diseñarla, sino incluso de realizarla, por más que, como antes he querido decir, los motivos parecidos de otros calígrafos adultos se encuentran aquí simplificados. Aunque había maestros que, además de la de la escritura, enseñaban a «capletrar y iluminar», como un cierto Juan Prats a principios del siglo XVI ofrecía en un rótulo propagandístico a la puerta de su escuela [67], parece que solo muy excepcionalmente se contrataba el aprendizaje de escritura e iluminación de libros para sujetos muy jóvenes; o bien, cuando lo eran, se trataba de contratos de larga duración para hacer del niño un futuro oficial de la industria en la que se producían las variedades de libro que aún se requerían manuscritas [68]. La producción de algunas de estas, como la ejecutoria o títulos de nobleza y similares, es buena muestra de la fusión de las destrezas de escribano e iluminador. Y del mismo modo que nos han llegado los nombres de esos grandes calígrafos que te he referido, también los de profesionales de la iluminación, como Ambrosio de Salazar, el jerónimo fray Julián y Jerónimo Rodríguez, que incluye Suárez de Figueroa en la *Plaza* al lado de los italianos de su original [69]. En muchos casos, incluso, fueron artistas

65 Seguro que eran dos de los otros tres —debieran ser cuatro, pero uno había muerto— que con los anteriores formaban parte del Consejo de Regencia ordenado en el testamento de Felipe IV. RE MP, MP3 R549, 632, n.º. 31 & 32. Salcedo Saracho era experto en la escritura de ejecutorias y otros trabajos de esta laya, como se echa de ver también en los modelos de iniciales y escritura de la misma serie.

66 Felipe IV al centro, y girando en la esfera que lo rodea —en donde el calígrafo incluye su nombre— los cuatro planetas, el Almirante, el Condestable, el Duque del Infantado y el de Lerma (Casanova 1650, lám. fol. 55), lejos ya de la privanza de Olivares.

67 Se trataba de un documento de principios del siglo XVI publicado por don José M^a. Madurell y Marimon, «Anuncio de una escuela y un documento pontificio», *Gutenberg Jahrbuch*, 39 (1964), págs. 147-150.

68. Álvarez Márquez 1995, 55-58, repasa algunos casos de Sevilla, y deduce que el tiempo medio de aprendizaje es de dos años —excepto un caso de ocho meses—, siendo las edades de los aprendices superiores a los catorce años. La misma autora vuelve sobre el asunto en *El libro manuscrito en Sevilla (Siglo XVI)*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2000, págs. 15-23. Algunos de estos documentos los tienes también en el estudio del sabio polígrafo Juan Gil, «La enseñanza del latín en Sevilla en la época del Descubrimiento», *Excerpta Philologica*, 1 (1991), págs. 259-280.

69. En algún sitio tengo los dos volúmenes de la edición moderna; a mano tendrás tú la príncipe de Madrid: Luis Sánchez, 1615, fol. 305v.

consagrados como Pacheco, Herrera o Liaño –el especialista en *naipes*, es decir, cartoncillos con miniaturas, a cuyos pinceles su amigo Lope atribuye el del retrato de Dorotea que el ayo Julio salva de las manos de Fernando despechado– quienes completaban el trabajo de los calígrafos e iluminadores [70].

Pero, a pesar de la oferta de Prats y del testimonio de Manuel Faria y Sousa, que adestró su mano a la iluminación casi al tiempo de brillar como prodigio en la escritura –luego vuelvo a él–, no es fácil saber si un niño en edad escolar en los casos de mayor aprovechamiento se imponía algo o mucho en esta destreza. Ni una palabra dicen los ingenios que prologan el trabajo de Carlos sobre la ornamentación, todo son lisonjas de su *pluma*. No obstante los calígrafos hacían compatible en mayor o menor grado ambos oficios, especialmente en el ámbito de la producción de libros o de documentos legales destinados a la conservación. Restos de estos trabajos son algunas muestras de los Zavala ya citadas; Casanova facilita modelos para ejecutorias en su *Arte de escribir*. Ejemplos de esa industria, como los códices citados de Góngora o de Guicciardini, permiten también contextualizar piezas como la nuestra en tanto que producto homólogo a estos otros con finalidad comercial.

Si desvió tu atención hacia la producción del libro manuscrito, no es porque quiera apartar las *Horas de poetas* del gran momento del documento pintado entre 1550 y 1650, aproximadamente, sino porque más bien parece que se quería sustentar su mérito en la variación y en la relativa perfección caligráfica. Se ha descrito como decadencia la progresiva desaparición de la iluminación en ejecutorias y títulos en la segunda mitad del XVII, en beneficio de la caligrafía con sencilla ornamentación de «dibujos a pluma con tinta sepia» [71]. Echo mano ahora mismo de un par de buenas ejecutorias del seiscientos, una de la escuela granadina y otra madrileña, aquella ricamente iluminada y escrita en letra gótica, esta en perfecta letra grifa con una ornamentación caligráfica, como la que adorna el códice Chacón. Puesto que en el siglo XVIII se recupera la producción de ejecutorias iluminadas, podríamos leer la presunta *decadencia* más bien como un triunfo de la escritura, un triunfo como el que más arriba quería ilustrar con la producción de libritos similares al nuestro, impresos y manuscritos. Su ornamentación comparte en alguna medida las dos maneras, puesto que las orlas geométricas, sus adornos floreales y los rasgueos se complementan con la variación de colores, sepia, encarnado, gris, plata y oro, que sirven para decorar, rellenar o realzar perfiles en orlas o en versales partidas. Pero, al fin, se trata de la ornamentación típica del cuerpo de los documentos pintados,

70. Javier Docampo, «Arte para una sociedad estamental: la iluminación de documentos en la España de los Austria», en *El documento pintado* 2000, 58-62.

71. *El documento pintado* 2000, 63.

el que corre de cuenta de quien los escribe y los adorna con formas fijas que enmarcan y homogeneizan, como son los adornos de las *Horas de poetas*. He hablado de *tintas* porque los colores que se utilizan son resultado de una iluminación con compuestos de pigmentos y metales, sin otros materiales, como el pan de oro y plata, que servían en las técnicas sofisticadas de pintura e iluminación de documentos, como los que Pacheco o Palomino detallan en sus tratados de pintura [72]. Lo que nuestro manuscrito evidencia es su cercanía a labores como las representadas por otros devocionarios caligráficos como los franceses que te recordé más arriba, y, dando de lado a los colores, a códices como el de Chacón o el de la traducción de Guicciardini, que se justifican o *reglan* –perdóneme el galicismo– por medio de orlas de doble filete, más tipográficas, claro, que las nuestras, en las que se integran en esquinas y en centros de calle viñetas floreales cuyo relleno, a base de difuminado y líneas oblicuas, da sensación de contraste de grises, lo mismo que en los florones o remates, algunos de los cuales, como te decía, tienen su parecido con los de las *Horas de poetas*. Si este galimatías mío cobrara forma de artículo, aunque sea de homenaje, habría que reproducir alguna de esas portadas, que tú puedes ver ahora en cualquiera de los volúmenes del códice Chacón. Te vuelvo a recordar la cercanía evidente entre la ménsula con motivos vegetales de la pág. 178 del tomo I y la de Carlos en lámina XV, que se repite en varias ocasiones con distintos colores (fols. 11v, 24r, 57r, 81r). Quizá podría valerme de la mesurada variación de estos motivos en nuestro manuscrito y explicarlo como lógica en un trabajo de exclusivo, propagandístico y laudable aprendizaje basado en el traslado, y así embocar otra vez la tema de los

NIÑOS CALÍGRAFOS

prodigio, la mayoría de los cuales pasan a la ‘historia’, precisamente, porque esta coyuntural dedicación no coincidiría con la propia de su condición social. De precocidades se va llenando la historia cultural de la Edad Moderna, y las escribaniles de Carlos no eran una excepción. Tampoco lo son desde la perspectiva de la evolución pedagógica en la España de entonces, pues en los tres primeros decenios del siglo XVII las escuelas de los Iciar, Madariaga, Lucas o Alonso han granado en formas propiamente hispanas que también se agilizan con una metodología técnica y pedagógica nueva, merced a los Díaz Morante, a sus discípulos directos, y a quienes no tenían más remedio que darse por enterados de ella, como los Zavala o los Casanova. Pero, además, las invenciones metodológicas o los avances tecnológicos suelen tener un correlato de dignificación social

72. Extracta lo que aquí interesa José M. Matilla en *El documento pintado* 2000, 18-19.

o cultural que acaba instilándose en las más densas y reacias capas, como la nobleza del Antiguo Régimen, bastante más porosa de lo que se dice [73].

Si, como vemos luego, un perfil público de prodigio en lo intelectual es propaganda para construir la majestad de un príncipe, también los prodigio podían servir en pro de la dignificación social y económica del magisterio. Muchos de los escribanos o maestros españoles blasonaban de hidalguía. Díaz Morante, por ejemplo, a su llegada a Madrid desde Toledo y al publicar los primeros libros, presumió de una genealogía montañesa que compartiría, así, con los recién llegados de las provincias vascas o de Aragón, a quienes se les suponía. Pero, que yo sepa, ninguno de los del siglo XVI y XVII pasó de hidalgo hasta por lo menos un par de generaciones después, pese a los esfuerzos de Pedro de Madariaga por dignificar el oficio y reclamar para el escribano la condición de artista liberal en su *Honra de escribanos* [74], inaugurando

así en letra impresa la carrera económico; al cabo, también se ducados en impuestos [75]. ción de la escritura como poderes y de nueva instala- los maestros de escritura no un instrumento que podría ser- donde la reivindicación como arte



por el reconocimiento social y trataba de ahorrar sus buenos También, por la misma fun- medio de comunicación entre ción en el administrativo [76], dejaron de reivindicarla como vir para el ascenso social, de liberal. Las pretensiones, en este

sentido, de los pendolistas eran parecidas a las que otras profesiones —impre- sores, por ejemplo— defendían en porcones impresos y manuscritos en el curso de la interminable disputa entre oficios y artes arraigada, sí, en la historia del humanismo [77], pero también en la de la emergencia de las profesiones libe- rales nuevas que, a la postre, fungirán de mediadoras sociales y culturales, causa de cambios definitivos en los albores de la modernidad, entre ellos el

73. Si hacemos caso, por ejemplo, a las tesis de Jonathan Dewald, cuyo libro de 1996 [tra- ducción española de 2004] sobre la nobleza europea cité en mi librito sobre caballería, caba- llerías y sueño caballeresco que no sé si conservas.

74. Valencia: Juan de Mey, 1565, especialmente en los diálogos quinto y sexto de la prime- ra parte. En el quinto, llega a establecer sin más que «esta facultad no fue inventada por hom- bres, y por eso es más digna que la grammática ni todas las liberales y ciencias humanas», propia incluso de caballeros (tengo a mano la edición madrileña de Sancha en 1777, págs. 63-64).

75. Aquí, apuntarás, hay que citar las monografías clásicas sobre la disputa de las artes, y en especial el tratamiento español con las sabias pistas que sobre todo da don Francisco Rico. Tienes razón. Alguna referencia a la cuestión, en lo que respecta a autores de manuales de escritura italianos y españoles, encuentro en A. S. Osley, *Scribes and Sources. Handbook or the Chancery Hand in the Sixteenth Century*, Boston: David R. Godine, 1980, pág. 18. Aurora tam- bién deja apuntado esto en su revisión de los manuales de escribientes (Égido 1995a [2003], 36-37). El maestro Luis Gil nos pondría también en el buen camino.

76. Jonathan Goldberg recuerda algunos casos, entre ellos el testimonio explícito de Guicciardini, en sus *Ricordi*, quien vincula su educación escrituraria a la suerte de entrar en el ámbito del poder (*Writing Matter. From the Hands of the English Renaissance*, Stanford: University Press, 1990, pág. 117).

77. Goldberg 1990, 116.

protagonismo político de una nueva burocracia. José de Casanova, como antes Madariaga, calificaba al «excelentissimo arte de escribir» de liberal, «y aun el principal dellos, no solo por la mucha destreça de pulso que es menester para exercerle, sino mucho más por ser tan honroso quanto necesario a los hombres de todos estados, y su inventiva la más celebrada del mundo, y el principio y fundamento de todas las ciencias, pues sin él no se puede alcançar ninguna» [78]. *De facto*, a finales del siglo XVI, algunos satíricos levantarán acta de la vanidad, «la vanità del virtuoso», de este nuevo tipo, que se trata como superior, seguramente en virtud de la asunción de nuevas responsabilidades [79]... (vamos, como algunos crecidillos cargos de nuestras más cutres administraciones autonómicas).

A finales de siglo, cuando no faltaba mucho para la fundación en Madrid de la Hermandad de San Casiano, la cosa debió llegar ya a un punto sin retorno, pues pasa al terreno jurídico.

cuanto *a contraria parte*, el teste de los Ríos, quien en su libro sobre que el dibujo y otras liberales, en tanto que la es- ción con el dibujo, no lo es. pluma como el dibuxo es tan cosa de risa disputarlo, *si no hu-*



Quizá te parezca valioso, por timonio de Gaspar Gutiérrez publicado en 1600 no hesita artes plásticas son sin duda critura, concediendo su rela- «Que no sea tan excelente la sin género de duda que fuera *viera llegado a tanta cumbre en*

el día de oy». Y en otro lugar, al hacer la historia de la inclusión del trabajo de los maestros de leer y escribir en la categoría de arte liberal, que él contradice, asegura que «ha venido el día de oy a subir tanto esta arte, que es ya más fácil y cierto el hazerse un hombre noble por la pluma que por la lança» [80]. En este

78. Casanova 1650, 2v.

79. Casamassima 1966, 75 & 80, n. 20, donde cita un pasaje de *La dilettevole pazia* de A. M. Spelta: «Vestono alla grande, portano gemme di prezzo in dito, si lacciano il colletto con bottoni d'oro, stracciano velluto, rompono calzette di seta, hanno molte mude di panni, vivono splendidamente».

80. *Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas*, Madrid: Pedro Madrigal, 1600, págs. 173-177; la cita posterior, en pág. 93. En su sentencia contra la condición liberal de la escritura obran también consideraciones sociales y, sobre todo, jurídicas. La ampulosa obra, dedicada al Duque de Lerma y no exenta de arbitrisimo, no es muy habitual en la crítica; la parte dedicada a la reivindicación de la pintura como arte liberal ha sido recientemente estudiada por Christoph Strosetzki, «Jerarquías del saber: la transfiguración de las artes figurativas en ciencia», en Noble Wood, Roe & Lawrance 2011, 319-335. No se acordaban con Gutiérrez de los Ríos, desde luego, los del gremio de maestros, que siempre reivindicaron la condición artística que abría la brecha para el ascenso social, del que no sé si podríamos considerar testimonio las actas de la cofradía de San Casiano de maestros de Madrid cuando, al enumerar las hermanas cofrades, esposas de los maestros, menciona, por mucho que anduviera ya baratísimo el *don*, numerosas *doñas* casadas con conocidos maestros madrileños, entre otras muchas *Juanas*, *Martías*, etc., a secas (RE MP, R516, por ejemplo, fol. 5v). Aznar de Polanco, que vivió en épocas en las que la dignidad del maestro en los tratamientos había subido mucho incluso por ley, colará en una de sus muestras en letra bastarda en la que se explica el uso de la mayúscula, «en

contexto se refiere, por supuesto, a la del escribano, apuntándose a la nobleza de toga, no a la del *escritor*, aunque —llamaré tu atención luego a propósito de otro chico pendolista, Manuel Faria e Sousa— la frontera no siempre estaba clara. Y si no del mismo modo que los tratados impresos de los escribientes, general y significativamente titulados *artes de escribir* y casi siempre abroquelados con los versos de poetas ilustres realzando la condición artística, la labor de niños despiertos como nuestro Carlos podría ser considerada testimonio del desplazamiento de la caligrafía a un ámbito nuevo de aprecio cultural y social que, entre otras cosas, justificará aquí también los esfuerzos poéticos de ingenios consagrados de la corte de España para ensalzarla y hasta para calzarle una peana como en la que ellos mismos se subían o elevaban a los artistas plásticos. El mismo Lope que aquí o en los preliminares de los libros de Díaz Morante acentuaba la faceta artística de la escritura fue el autor de un alegato «en favor de los pintores que la Pintura se considerase muchos y contribuciones» [81].

el primer paso para conformar lectual' moderna. Lope lo

De ser una marca social profesional de niños aprendices —re- dio a la diferencia entre el apren- letras, o del parcial en la cursiva o en la mercantil [82]—, la escritura pudo



res que siguieron instancia para como arte liberal y libre de pe- Escapar de la *servidumbre* era con el tiempo la clase 'int- supo bien, y a su costa.


o de origen y destino profe- cuerda el sentido que Petrucci dizaje integral en todo tipo de

dignidades como Pontífice, Rey, Duque, y Marqués, y en los de las Artes liberales como Maestros de Escribir, y Contar, de Gramática, Astronomía, Geometría, y otros» (Aznar de Polanco 1719, lámina fol. 41). Fernando Bouza nos recuerda el «anhelo letrado» de Gasca y Espinosa haciendo perfecto modelo de cortesano a un secretario de cartas (2001, 292), lo que había puesto en práctica Lope en *El perro del hortelano*, y atendía a su beneficio como mediador cuando escribía a Rioja en *La Filomena* que «plumas y pinceles | han hecho sucesiones y linajes».

81. Ya se refirió Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo en carta a Francisco Fernández de Angulo incluida en sus *Coronas del Parnaso y platos de las Musas* (Madrid: Imprenta del Reino, 1635, con aprobación de 1630, fol. 245), a quienes como Lope, Jáuregui, Valdivielso, Buitrón y otros «depusieron judicialmente» en favor de la pintura, a los que habrá que añadir el nombre de Calderón, según estudió, como recordarás, Wilson. La *Respuesta en prosa* de Lope figura en el famoso códice de Durán-Masaveu (don Manuel Machado, «Un códice precioso manuscrito autógrafo de Lope de Vega», *Revista del Archivo, Biblioteca y Museo*, 1 [1924], 214; lo publica Juan Antonio Martínez Comeche, *Documentación del Siglo de Oro: El «Códice Durán»*, Madrid: el autor, 1997, págs. 66-79), que tuve, por cierto, la oportunidad de examinar a mis anchas durante una mañana hace al menos quince años en la biblioteca poética Masaveu, propiedad entonces de doña Cristina Masaveu, quien me permitió visitar el palacio donde residía y se guardaban los libros gracias a la mediación de Isabel Uría. Supongo que tú también esperas con la misma impaciencia que yo la edición en facsímil del manuscrito, con estudios y edición de Víctor García de la Concha y Abraham Madroñal, que parece publicará la Fundación Masaveu, propietaria actual. Habrá que tener también en cuenta lo que dice Natalia Fernández, en el tomo XV de tu *Anuario*, sobre Lope como abogado de la pintura.

82. Aparte de su artículo que publicamos en el segundo tomo de *El libro antiguo español*, se va desgranando el asunto en los demás incluidos en *Alfabetismo, escritura y sociedad*, Barcelona: Gedisa, 1999. Tendré en cuenta también las consideraciones de Martínez Pereira 2006, 76-77.

convertirse en cuestión de estado a la hora de enseñar a un noble e, incluso, a un príncipe. Mientras que Richard Croke, pedagogo del hijo bastardo de Enrique VIII, Henry Fitzroy, duque de Richmond, se empeñaba en adestrarlo en el uso de la redonda romana, apropiada según él para su ámbito de la escritura –cartas en lengua latina dirigidas a grandes personalidades–, el jefe de su casa, George Cotton, se le oponía desprestigiando esta letra y enseñando al niño la bastarda o cancelleresca, que, aunque propia de secretarios, había devenido letra internacional y homogeneizadora, del mismo modo que el latín fungía como lengua común de cultura [83].

No sé si te parecerá pertinente recordar en este lugar los ejemplos que conservamos de la escritura de un futuro Felipe III a los diez años, en 1588, que muestra una preferencia por la cancelleresca. Ya me he referido más arriba a su maestro, Cristóbal Alonso, según sus colegas. No es grifa, que se maneja el Príncipe en da asentada de tamaño gran- y corte de letra grande hecha ta y con abundantes errores y cicio de discreto progreso en la Pero la conservación de este cua-

 la mejor mano para la grifa sin embargo, la letra con la su cuaderno, sino una bastarde –«con aquella hermosura a golpaços» [84]–, nada suel- arrepenimientos, claro indi- escritura del augusto niño [85]. derno no solo muestra la impor- tancia que va adquiriendo la formación del príncipe y, en concreto, la del hijo de Felipe II, sino también la de la educación letrada como indicio represen- tativo de futura capacidad de gobierno, que, con la propaganda, deviene una nueva «manera de construir la majestad real». Para eso se dan cuartos a pre- goneros, incluso con la publicación de libros sobre sus ejercicios gramaticales o de filosofía natural durante los años de formación, del mismo modo que

83. Goldberg 1990, 118; en ese contexto valora también la educación escrituraria de la aristocracia inglesa.

84. Tal y como irónicamente calificaba Morante a la que se aprendía habitualmente antes de su innovación (Morante 1616, fol. 3r).

85. El cuaderno que contiene los apuntes del Príncipe se conserva en la Biblioteca Nacional de España, Mss. 1451, y es resultado de los primeros pasos del estudio de la gramática. Una parte final, que contiene las instrucciones del rey san Luis a su hijo, adorna las iniciales en encarnado o con tinta de oro. Francisco Gimeno Blay, sin entrar en detalles caligráficos, le dedica unas páginas («Aprender a escribir en el Antiguo Régimen», en *Historia ilustrada del libro escolar en España. Del Antiguo Régimen a la Segunda República*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1997, págs. 300-301). No sé si se ha publicado un trabajo monográfico del mismo autor, «Felipe III aprende latín», al que se refiere en la pág. 309; también prometió edición de la parte gramatical del manuscrito (Armando Petrucci & Francisco M. Gimeno Blay, eds., *Escribir y leer en Occidente*, Valencia: Seminario de Estudios Internacionales de Estudios sobre Cultura Escrita «José Trenchs Òdena», 1995, pág. 140, nota 51). Esta letra grande hecha a golpazos era habitual entre los nobles; de la *espiritada* de don Pedro Girón se burlaba Guevara muchos años antes (Blanco 2009, 414-415). El príncipe Baltasar Carlos, ya de mayor, tiene una correcta letra bastarda bien trabada no morantiana (unas cartas escritas a su señor padre en 1642 puedes ver en BNE, Mss. 18201, fols. 227-229).

El ritmo de aprendizaje infantil variaba según las circunstancias, las instituciones y, desde luego, la calidad intelectual o económica de los pupilos [90]. Si el niño acudía a la escuela hacia los siete u ocho años, dedicaba unos meses a familiarizarse con las letras y a empezar a leer, es probable que, en el mejor de los casos, comenzara a rasguear abecedarios a los ocho o nueve años.

Abusos aparte [91], tuvo que ver en todo esto la revolución en la caligrafía española que propició Pedro Díaz Morante padre con su método. Después de ensayarse consigo mismo en el trabado, empezó a enseñar a sus discípulos toledanos y «antes –escribe en la segunda entrega de su *Arte*– de cumplirse los dichos dos meses saqué muestras de mis discípulos, enseñados en mes y medio». La *brevedad* del aprendizaje y la permanencia en el tiempo es lo que

más alaba en su método Díaz como te decía. Y casi invoca la de un argumento tan propio el de la *necesidad*, en este de una escritura nacional y Corona que, en virtud del pel-



también a la unificación del mental que la letra no perdiera solía acontecer, lo que, según presume Morante, evitaba su método. Afirma, por tanto, que antes no bastaban en ocasiones cinco años para que un alumno lograra aprender la escritura y para que esta durara sin convertirse con el paso del tiempo en «una letra inventada a su modo, muy mala, garavatos-a, y mal legible». Se trataba, pues, de desarrollar un método para escribir

Morante al entonar sus virtudes, razón de estado, pues se vale de la política olivarista como caso de la imposición oficial común a los súbditos de la tre administrativo, sirviera reino, para lo que era funda-su forma propia con el uso, como

90. Bouza 1992, 52-54.

91. Sobre los que puso en guardia Casanova en su *Primera parte del arte de escribir*: «Se ve por experiencia cada día en algunos maestros, que con la codicia del interés cargan de conciertos, obligándose a dar enseñados a sus discípulos en un año, y aun en seis meses, a escribir en letra bastarda, corriente y liberal, de manera que puedan escribir en qualquier escritorio todo género de despachos, como quien no dize nada, y esto sin haver examinado ni hecho experiencia de la capacidad del discípulo» (Casanova 1650, fol. 18v). Todavía mantiene el *caveat* Blas Antonio Ceballos en 1693: «Es de advertir que, aunque ha llegado este novilfissimo arte a la excelencia que se puede ponderar, no por esto se ha de entender que se enseña con la facilidad que algunos dizen, porque sin experimentar el talento que tienen los discípulos, docilidad e inclinación al trabajo, ofrecen, como si fuera cosa de hazer algún vestido, que duplicando oficiales de la noche a la mañana se puede acabar la obra, o como si tuvieran la enseñanza en el bolsillo, por tiempo limitado de tres o quatro meses enseñar a leer, escribir, la ortografía y contar, sin considerar que solo Dios puede anticipar el entendimiento a sus criaturas, y que ay muchos tan sumamente rudos que nadie me negará que primero que comprehenden el A, B, C, gastarán quatro mil cartillas y a sus padres la paciencia, y algunos que les ponen la pluma en la mano muy temprano, que apenas tienen dedos, y quando la dexan pueden ceñir espada. Y pues esto es cierto, no sé con qué conciencia, apartándose de la verdad, hazen dichos conciertos, pidiendo o recibiendo por ellos doblado estipendio» (Ceballos 1692, 57-59).

con formas permanentes: «¿De qué sirve enseñar los maestros esta letra cortada y limada con tantos pelitos, medidas, gruesos, anchos y compasses, si después de salido de la escuela el discípulo no ha de usar más de aquellas medidas, gruesos ni delgados y se le han de olvidar luego?». Esforzándose en el método del trabado y enseñándolo «comencé a sacar discípulos en la ciudad de Toledo, tan famosos y con tanta brevedad, que apenas se podía creer que discípulos escribiesen tan famosa letra. Y desde entonces los saco tan buenos, fundados y diestros y con brevedad enseñados, que apenas lo creen los que no lo han visto, hasta verlo y certificarse dello» [92]. Desde luego, la técnica de Díaz Morante era revolucionaria, si tenemos en cuenta que, según algunos contratos de fechas anteriores, la duración del aprendizaje completo podía alcanzar, si no los cinco años o más que él dice, los tres, en los que se aprendía la bastarda [93]. Una vez extendido el método de Díaz Morante, el periodo normal –excepción hecha de los niños portentosos– podría ser si creemos al jesuita Antonio *la pluma*, de mediados del

El éxito del maestro era de sus alumnos. Consecuente en el perfeccionamiento de propios de prodigiosos calígrafos. El mismo Díaz Morante se hace



de unos nueve meses y medio, Gómez en sus *Preceptos de* siglo XVII [94].

directamente proporcional a la reducción del tiempo de la escritura infantil, nombres de niños empiezan a aflorar. propaganda y prueba, contra sus

adversarios, la efectividad de su método con dos de sus alumnos, los toledanos Lorenzo de Pantoja y Sebastián López de Silvera, con cuyos padres se obligó por contrato para que aprendieran a escribir en seis meses, como así fue. «Jamás –recuerda– vi a niños de escuela escribir mejor que ellos todo género de letras, asentadas y liberales». El de estos niños será el primer caso de exhibición pública de portentos escribaniles que conozco; el mismo Morante la procuró: «Y fue de manera que, sacando yo muestras tuyas, en la plaza del Ayuntamiento de Toledo, no creía nadie ser de discípulos aquella letra; y fue necesario que los niños escribiesen en la plaza junto a las muestras; y admiró más a la gente verlos escribir que ver sus famosas muestras» [95]. El interés y el objetivo del maestro están bien claros, y por eso continuó con la exhibición de otras labores infantiles [96].

Manuel Faria e Sousa podría haber sido exhibido como prodigio por un buen maestro, si no fuera porque no lo tuvo; con él se demostraría la

92. Este y los pasajes anteriores en Díaz Morante 1624, fol. 14v & 18v-19r (Cotarelo 1913 [1914]-1916, II, 45, atribuyendo erróneamente estas palabras a la *Tercera parte*).

93. Véase Bouza 1990, 51-52, que transcribe y comenta el contrato entre el maestro Juan de Espinosa y el pintor Nicolao Granelo en 1586. En los trabajos más arriba citados de Gil y Álvarez Márquez se estudian las circunstancias de otros contratos, y en los de la segunda se perfilan bien las diferencias y las medias de aprendizaje.

94. Véase Martínez Pereira 2006, 71.

95. Díaz Morante 1624, fol. 5v.

96. Una serie de ellas, por cierto, se puede hojear en RE MP, R553.

tesis de quienes, como el propio Morante, aseguraban que bastaba la copia de buenas muestras para hacerse un regular escribano. Incluso en el caso de un chiquillo de siete años. (Permíteme que abra aquí otro paréntesis. Leí la *Fortuna de Manuel de Faria y Sousa, caballero de la orden de nuestro señor Jesucristo y de la Casa Real* al año siguiente de terminar la licenciatura; no hacía mucho que Glaser sorprendía publicando esta peculiar autobiografía. Guardo una cuartilla con las notas que tomé en letra minúscula más bien redondilla –nunca me ha gustado escribir en los libros, ni para mi memoria ni menos aún con la presunción de dejarla–. Los asuntos con los que iba haciendo mi *composición de lugar* eran el resultado de lo que se me había quedado de vuestro magisterio. Una de esas notas reza: «Faria, lector de Lope», y acotaba con el número de página: 136. Sousa cuenta ahí la poca aplicación a los estudios y explicita sus aficiones entre los diez y los trece años, de 1600 a 1604: «Todo el tiempo se me iba en el juego de la argolla, jugar, y en hacer frontispicios en los cartapacios de los me empezaron a embarazar Lope de Vega, que ya embamás obligadas que la mía a la daba en grande obligación a que copiasen de muy buena letra una comedia; y la primera que copié fue la de *Ursón y Valentín*» [97]. De algún tiempo a esta parte, hubiera ampliado mi nota, porque, como ves, no es solamente el interés infantil por la obra de su futuro conocido Lope lo que ahí pone de manifiesto, sino la rica relación de la práctica material de la escritura con la misma literatura en los orígenes de su formación intelectual. Grafómano, haré de la replicación obsesiva de sus obras en buena caligrafía un método para la superación literaria, convirtiendo el mero acto de copia en un enriquecimiento. Solo cuando comprobamos la provisionalidad e irregularidad de los autógrafos de la mayoría de los escritores de su tiempo, percibimos lo extraordinario de este proceder [98]. Cuenta, así, que, a los cincuenta y un años [1641]



97. *The «Fortuna» of Manuel de Faria e Sousa. An Autobiography*, introd., ed. y notas de Edward Glaser, Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1975, la página que he dicho.

98. Exceptúa a Calderón, si quieres, sensible en su escritura a los modernos métodos de Díaz Morante, si hemos de creer a Picatoste, aunque Cotarelo niega la mayor, reconociendo que, si bien su hermano Jusepe sí fue alumno del famoso maestro, este no había llegado a Madrid cuando Calderón aprendía, y sugiere que más bien el dramaturgo perfeccionó su letra ya en la madurez en la línea de Casanova, del que era amigo (*Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid: Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl. y Museos», 1924, págs. 59-60). Poco importan, en cualquier caso, estas menudencias, que suscitarían de nuevo aquellas ironías de don Eugenio sobre la erudición de algunas ‘enormes’ aportaciones a la historia a golpe de archivo, como la fundamental dilucidación del número de quilos de morcillas que, en nombre de sus padres, el recovero entregó a Góngora cuando estaba en Salamanca. Pero, si renuncio a ellas, ¿qué me va a quedar de todo esto?

y después de veinticinco «de servidumbre», había compuesto «más de cincuenta libros, el menor de cincuenta pliegos y los más de más de a ciento»; el compuesto «más a la ligera», *Imperio de la China* [Madrid, 1642], le llevó un año y lo había escrito «tres veces de mi mano; alguno de los otros a cuatro; y los comentarios de las obras de Luis de Camoens, cinco veces, siendo más de doce tomos que contienen más de 1500 pliegos», «todo de mi mano»... Calibra la perfección de su obra en virtud del tiempo y de las veces que la caligrafía, que la reconstruye literalmente, como un Pierre Menard *avant la lettre*; no acude a pendolistas, «pues de cada vez que copiaba un libro mío, *le daba nueva vida*, y el escribiente antes podría dañarme lo escrito que mejorarlo» [99]. De los resultados materiales nos podemos hacer una idea por alguna supérstite muestra, como el «Segundo borrador. Anno 1621» de sus comentarios a las *Lusiadas* de Camoens del que dio noticia Askins en 1986.

de siete años tenía Nelinho padre, que tenía una letra un hombre noble, no como al-como mujeres y a veces de puede leer quien no sabe sus truirlo en la lectura y escritu-muestras o «materias» de un hi-mado en la letra llamada chanceleresca», también de las impresas del apreciadísimo Manuel Barata y del español arriba citado Ignacio Pérez [101]. Cumplidos los siete, el hidalgo profesor certificaba que «después de haber



Hasta aquí el paréntesis). Menos cuando, según nos cuenta, su «cual conviene que la haga gunos señores que escriben modo que ni aun su firma la nombres» [100], empezó a ins-ra. Pronto pasó a valerse de las dalgo vecino, «que era extre-

99. Sousa 1975, 185-187. Si lo que te voy diciendo no fuera más que un paréntesis, habría de citar aquí el trabajo de Diogo Ramada Curto, «Por una Historia de las formas de toma de conciencia de la cultura escrita. Notas en torno a *Fortuna* de Manuel de Faria e Sousa», en la revista de Antonio Castillo *Cultura escrita & sociedad*, 2 (2006), págs. 183-228, que resume los aspectos relacionados con el objeto de su estudio tal como va encontrándolos en la obra de Faria, y que alude a estas palabras en págs. 210-211.

100. Sousa 1975, 130. Su denuncia de la mala letra no responde exactamente a las mismas razones que tenían los escribanos antes citados. La nobleza, y aun soberbia, del escudero portugués se llevaba muy mal con la consideración de criado y secretario de señores en España, aunque estos fueran de origen portugués. Por esto quizá haya que abajar un poco las pretensiones de prodigio y brillantez intelectual que permean en la prosa de sus memorias, intencionadamente satíricas y resultado de un «colérico arranque» de «desdeñado cortesano» con aspiraciones una y otra vez frustradas, como don Antonio Cánovas calificaba a Matías de Novoa (*Historia de Felipe III, rey de España*, en *CODOIN*, vol. 60, Madrid: Ginesta, 1875, pág. XXVI), otro memorialista con un perfil de secretario muy parecido al de Sousa. Perdedores al cabo, hablan desde el fracaso, pero era históricamente imposible materializar un patetismo que hiciera trascendente la insulsa tragedia de la mediocridad: faltaban siglos para que la pautaran un Dostoyevski o un Kafka. Asensio *dixit*.

101. Sousa 1975, 131. Ana Martínez Pereira ha dedicado un artículo a este maestro («El *Arte de escrever* de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del siglo XVI», *Península*, 1 [2004], 235-249). Referencia y alabanzas al maestro de parte de Sousa en sus comentarios camonianos se recogen en este artículo, pero no las más explícitas de *Fortuna*.

sido maestro quería ser mi discípulo; y como en los niños cualquier singularidad en algo luce mucho, yo por esta tenía gran fama en aquella tierra». Enseguida, narra sus *enfances* caligráficas con cierto orgullo y con la certeza de que se proyectaban sobre su presente de literato. «Llegué a hacer toda suerte de letras, de modo que decían era un *prodigio*». De los alardes con la pluma, pasó en poco tiempo a ejercitarse en la copia o imitación de ilustraciones y de letras de adorno de los impresos y misales y breviarios manuscritos, de modo que, antes de los diez años, era solicitado por los estudiantes de gramática «para hacerles de mi pluma y mis pinceles los frontispicios de sus cartapacios de género y pretéritos, que aún entonces no había esto de impresión» [102]. Su obsesión por la escritura le lleva, incluso, a condenar al brazo secular manuscritos de su abuelo –piensa él con horror que algunos es posible fueran camonianos–, porque antes de los veinte años no atendía para la conservación dibujo y a la pintura» [103].

tamente al revés, *ergo* cho-

El éxito era mayor si los sujeto histórico en el futuro, je del árbol genealógico de la española, en cuyo ámbito la eran directamente proporciona-



más que «a la buena letra y al (¡Horror! A mí me ocurre juscheo desde los veinte años).

precoces podían llegar a ser como cualquier tierno esquenobleza, en especial de la mala caligrafía y ortografía les a la calidad de la sangre del

individuo, que incluso se jacta de ello. Ir contra esto y conseguir cambiarlo era, naturalmente, dignificar la profesión, y por eso, del mismo modo que los profesores de *humaniores litteræ*, como Nebrija, los Erasmo o los Vives, hacen de la educación del noble tema auto-reivindicativo, también nuestros pobres plumíferos se empeñaron en que el cálamo no se cayera de las manos aristocráticas. Los fundadores, como Iciar, Madariaga o Lucas, se hacen eco de la situación con desesperanza, cuando achacan la falta de homologación curricular y social a otras profesiones el «ser este arte poco favorecido de príncipes y señores, que, como no están necesitados de escribir bien, ni aprenden de maestros desta facultad, no paran mucho en que aya buenos escrivanos que enseñen» [104].

102. Sousa 1975, 131-132. La verdad es que no sé si has visto algún ejemplo impreso de estas cubiertas para los cartapacios de los escolares que menciona como novedad; yo, desde luego, no, al menos de producción española. Sin duda tienen también esta función algunas de las que los estudiosos de la encuadernación han ido espigando en archivos y bibliotecas. María Luisa y yo hemos publicado en el número 2 de *Syntagma* un artículo de Anthony Hobson, «Woodcut Wrappers», en donde figuran algunas reproducciones y también una bibliografía sobre la materia, de todo lo cual se deduce que la producción y circulación europea de estas cubiertas es muy anterior al siglo XVII.

103. Sousa 1975, 134-135. Las nociones autodidactas que de iluminación tenía antes de los diez años se completaron poco después con las enseñanzas de un religioso del monasterio de Pombeiro.

104. Lucas 1580 [2005], h. sign. &4r.

Cuando Díaz Morante decida, pocos años después de establecerse en Madrid, dar el salto cualitativo en la promoción propia y de su método confiando a las prensas en 1616 su primer libro, *Nueva arte, donde se destierran las ignorancias que hasta oy ha avido en enseñar a escribir*, tiene las ideas claras de qué y en dónde tiene que laborar. Hablando de sus utilidades y destino, señala: «Es necessario que tengan este libro los maestros de los príncipes y señores, que no les den tanta tarea como queda dicho, que a los señores es justo llevarlos con más suavidad, [...] y el arte es tal que los hará escrivanos, aunque se alargue algo más» [105]. Niños y adultos nobles escribanos en los que piensa al dar a la estampa la *Segunda parte*, en uno de cuyos dechados, escrito en bastarda agrifada, viene a declarar: «Esta segunda parte, que se intitula enseñanza de príncipes, se le pone este título porque con ella no serán ya tan malos escrivanos como lo han sido hasta oy, sino muy gallardos y brevedad, con gusto y facilidad han hecho de lo malo, por no razón, de lo bueno, pues es todas las cosas bien» [106]. chado estudiante de análisis versidades nos desvelaría el tipo que, en la categoría de la bando en su camiseta cuando vivimos en Colonia: «Schock deine Eltern, lies ein Buch»).



diestros, y aprenderán ya con dad; y de la gala que hasta oy saber más, la harán ya, y con bien que los señores hagan (Incluso el más desaprove-publicitario en nuestras uni-mensaje implícito, del mismo lectura, explicitaba Lucía gra-

En la memoria de muchos de sus colegas Morante será el «maestro de príncipes hijos de reyes, príncipe del magisterio» por antonomasia [107]. Y es que la fama y su buen venderse le abre las puertas de casas de postín, en donde él y su método obraban, al parecer, prodigios. Un capítulo entero

105. En el rarísimo impreso de Madrid: Luis Sánchez, 1616, fol. 5r. Cito según el ejemplar completo que nuestro depósito nacional debe haber adquirido después de la publicación del libro de Martínez Pereira, en donde aún no figura (R/39283). Pocos libros tan raros como este, que podría haber hecho buen papel en la reciente reedición de *Tesoros de España* la BNE con motivo de su tercer centenario. Díaz Morante seguirá insistiendo en los prólogos de la segunda parte y de la tercera, especialmente en las dedicatorias a los infantes don Carlos y don Fernando, en la utilidad de sus obras especialmente para «Reyes, Príncipes y Señores» (Díaz Morante 1629, dedicatoria a don Carlos).

106. Esta muestra aparece a veces suelta, y se puede ver en sendos álbumes de Díaz Morante, en la Biblioteca del Museo Pedagógico, y en la Biblioteca Nacional, con signatura R/28252, lámina sin numerar n.º. 29. En el prólogo al lector de la *Segunda parte*, remacha: «Ya los príncipes y señores no se quejarán que por falta de verdadera arte no sabrán escribir, pues esta tan verdadera, científica, breve clara diestra y gustosa, que no podrán ya dexar de escribir bien; y la gala que hasta oy han hecho en escribir mal, la harán de escribir bien, porque solo se puede alabar el bueno de lo bueno que haze, y el escribir bien es muy de estimar, y tan menesteroso, que ningún príncipe puede passar sin saber escribir, ¿pues no será mejor lo sepa bien, que no mal?» (Díaz Morante 1624, h. sign. d1).

107. Ceballos 1692, 29-30.

dedica en la *Segunda parte* a «traer a la memoria de los incrédulos algunos de los discípulos hombres, mancebos y niños que he enseñado y con la brevedad que en esta arte prometo, y son los más desta Villa Corte de su Magestad, y viven oy en ella» [108]. Consigna el nombre de Antonio Zapata, hijo del Conde de Barajas y sobrino del cardenal Zapata [109], vida paralela de nuestro Carlos, al que, dice, «siendo de edad de nueve años, le enseñé a escribir en tres meses, y tan bien que en menos de los dichos tres meses escribió cartas misivas, que apenas se podía creer fuesse aquella letra enseñada a un niño tan pequeño en tan breve tiempo. Y en una información que presenté al Consejo de discípulos hombres enseñados en tres meses, juró como testigo de vista su camarero don Jerónimo Parti cómo le enseñé a escribir al dicho señor don Antonio Zapata en dos meses y medio [...] Verdad es que corrieron parejas mi admirable arte con su buen entendimiento, porque de nueve años que yo a niños no me atrevo tres meses, como a él le mas como al dicho señor don cidad de hombre, aprendió que enseñó a los hombres; y su discurso, todos aprenda Dios gracias que me deparó su para dar a entender a todos la verdad desta admirable arte en un tiempo de tantas dificultades como se me ofrecieron». Procura no olvidar títulos descollantes en la corte de Felipe IV, y menciona también como discípulo aventajado a otro esqueje de la más generosa nobleza, Bernardino Fernández de Velasco, «que no ay señor oy en España de su edad que escriba tan bien como él». Aunque citado con menos entusiasmo, este XI Condestable de Castilla, VI Duque de Frías, X Conde de Haro, etc., etc., llegó más lejos que el Conde de Barajas, y, desde luego, que otros, como el Marqués de Valles, que aprendió a los diez años en «menos de dos meses», y el «hijo heredero del Conde de Santistevan del Puerto, con solo mi libro primera parte, escribiendo solo con el dicho libro en su casa, se hizo muy lindo escribano en breve tiempo» [110]. Quizá sean algunos de estos los pequeños



le hallé capacidad de hombre; a enseñarles a escribir en enseñé, sino solo a hombres; Antonio le hallé con capacidad de escribir con la brevedad si todos los niños tuvieran dieran con la dicha brevedad, Magestad un niño tan hombre

108. Díaz Morante 1624, fols. 1v-6v, de donde proceden los nombres que extracto en este y en los párrafos siguientes.

109. Antonio de Zapata, que devendrá III Conde de Barajas, VIII de La Coruña y VIII Vizconde de Torija, había nacido en 1604 (Vicente de Cadenas Vicent, *Caballeros de la Orden de Alcántara que efectuaron sus pruebas de ingreso durante el siglo XVIII*, I, Madrid: Hidalguía, 1991, pág. 132), por lo tanto su aprendizaje se dataría hacia 1613, poco después de la llegada de Díaz Morante a Madrid. Este Conde murió en 1675.

110. Se trata de Francisco de Benavides y de la Cueva, VII Conde de Santistevan del Puerto († 1640), cuya curiosidad como escritor quizá granara en la intelectual y latina de su hijo y heredero, Diego de Benavides y de la Cueva, cuyos hijos dieron a luz sus *Horæ succisivæ, seu lucubrationes* en 1660 y 1664 (Bouza 2001, 294).

aristócratas que, al fin de la denuncia del desprecio de la nobleza por la escritura que cité más arriba –«los hombres de más importancia del mundo son los que más mal escriben»– dice haber enseñado: «A mí me ha sucedido enseñar por esta nueva arte a un niño de nueve años en tres meses tan bien, que antes de cumplirlos escribía cartas luzidas y de linda letra, y a otro niño de diez años en menos de diez meses. Estos niños son señores que viven oy en esta corte» [111]. En su *Tercera parte del arte nueva de escribir* también recuerda algunos casos prodigiosos, pero de niños que aprendieron con el solo uso de *Arte nueva*, no en la escuela, como el sobrino del Comendador de Calasparra, de ocho años, al que el tío le había enseñado. Y, trasunto de Faria y Sousa, «otro niño de un lugar de Castilla la Vieja, con la dicha mi arte, de nueve años se hizo tan gran escrivano que dava materias a los maestros de las aldeas convecinas» [112]. Llevaba este el carrerón de su quizá también

rales, que se había hecho cargo en el colegio de los jesuitos catorce años, y cuyo herciaciones generales de la leer, escribir y contar (Montilla,



alumno Juan Bautista de Morante en el siglo XVIII, Franales volverá a realzar las virtudes del método del mismo modo, citando, por ende, en su *Arte nueva de escribir* algunos prodigios infantiles, como doña María Josefa Bahamonde, de doce años, de la que además publica una muestra, y sus dos hermanos [114]. El niño de diez años Manuel María de Azcargorta y Ramírez replicó también a fines del siglo XVIII las muestras publicadas por Palomares [115]. En cambio, el niño Ramón Antonio Herrero ha dejado un par de muestras grabadas de letras de otra escuela, de las llamadas *a la moda* [116]. Igualmente, para expresar las bondades del método, José de Anduaga enumera unos cuantos prodigios en el prólogo a su *Arte de escribir por reglas y sin muestras*, método que había presentado a Floridablanca y defendido su validez con la exhibición de niños capaces de escribir con maestría, como el del funcionario Manuel Pérez de Rozas, de siete años [117].

111. Díaz Morante 1624, fol. 1v.

112. Díaz Morante 1629, fol. 2r.

113. Cotarelo 1913 [1914]-1916, II, 41 & 345.

114. Palomares 1776, xxv, y lámina n.º. 40. Cotarelo 1913 [1914]-1916, I, 141-42, quien cita también manuscritos de la autora en el Museo Pedagógico.

115. Cotarelo 1913 [1914]-1916, I, 121.

116. Cotarelo 1913 [1914]-1916, I, 345. Se conservan en el Museo Pedagógico.

117. Lo veo escrito en la edición primera, de Madrid: Imprenta Real, 1781, págs. XI-XIV; y en la segunda con notas de 1795 en el mismo lugar e imprenta. Anduaga se opone a la uniformidad de la letra y, por tanto, a quienes enseñan con muestras, para uniformar la letra de todos los alumnos, lo que «podría ocasionar un desorden en el Estado a causa de la confusión que

Aparte probar su existencia y documentar la función de los niños prodigio en momentos históricos clave para el aprecio de la alfabetización, en los que los maestros se disputan la dirección, la preeminencia o la dignidad, lo que acabo de apuntar también podría servir para empezar a indagar en las razones de las *Horas de poetas* y explicarlas desde ya como un caso de exhibición de los buenos resultados de un maestro por medio del trabajo milagroso de un discípulo ante quien conviniera para beneficio del primero.

En cualquier caso, ahora quedaría muy bien y muy actual circunscribir lo anterior a la generalidad del lugar del niño prodigio en la Edad Moderna, con el apoyo en la historia de la educación y la idea de progreso, recogida también entre los profesores del arte —«Saben más aora los niños que los hombres en aquel antiguo tiempo», afirma Morante [118]—. Sacrificaría en el altar de la modernidad de ser capaz de poner de manifiesto la emergencia de las criaturas como sujeto en los albores de la Edad Moderna, después del largo ninguneo histórico o de las utilidades *paido-* *látricas* —aquí, George Boas sobre el culto de la infancia desde los griegos hasta el arte contemporáneo [119]— que trascendían al anti-intelectua- lismo religioso o filosófico del Renacimiento, con algunos ejemplos del impacto español de Agripa de Nettesheim y de paradójicos italianos a los que me referí en otra ocasión. Evaluaría, quizá, las consecuencias de una nueva concepción del niño como cachorro social y de la educación como un medio no tanto destinado a atiborrarlo de conocimientos, cuanto a conducirlo y prepararlo para la convivencia, desde Erasmo hasta Montaigne; idea de la educación en la que los métodos del aprendizaje de la escritura tienen su aquel, ya que se empieza a perfilar que esta es también manifestación de la individualidad, lo que implicará una modificación del principio de homogeneidad caligráfica. Podría tontear también con la ‘interdisciplinariedad’ —en su sentido original, claro, no el vergonzante que ha adquirido en España—, llamándote la atención sobre lo raros que son en el arte español los niños en el ejercicio de escribir o de aprender a escribir, escasos también en las xilografías de *cartillas* o *doctrinas* [120]. Podría argumentarte que no



habría en los escritos, y de la facilidad para la falsificación de firmas, instrumentos, etc.». Es, sin duda, uno de los primeros testimonios de nueva pedagogía aplicada a las escuelas infantiles.

118. Díaz Morante 1616, 7v.

119. El término de *paidolatría* lo patenta en *The Cult of Childhood*, Londres: The Warburg Institute, 1966, pág. 20.

120. Recuerda las ilustraciones que figuran en portadas de las reproducidas por Víctor Infantes, *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer en los siglos XV y XVI*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1998, especialmente n.º VI, VIII & XXV. Atendí algo a estas representaciones de escuelas en el estudio que precede a la edición en

constituyen estas representaciones ningún índice de la diferencia en el tratamiento del niño escribano como sujeto, ni siquiera en esas miniaturas italianas con jóvenes nobles en el acto de aprender, que suelen ser más lectores que escribanos, más seguidores de una *lectio* o expositores orales –como Baltasar Carlos antes– que escritores, y que, en todo caso, cuando son esto último, más bien manejan el punzón para tomar notas en tablas o pizarras y, a veces, un cálamo que escribe sobre papel, para concluir que no dejan de ser representaciones paidolátricas o al servicio de la ejemplaridad pública o de la construcción de la idea del príncipe, como en el siglo XVII en España. Apoyaría esto recordándote que el único niño pendo-lista representado en el arte antes del Barroco es, precisamente, el prodigio de los prodigios, Jesús, ejerciendo sus habilidades en brazos de la Madre, como en las por lo menos cuatro réplicas del tema que hizo Luis de Morales, en dos de las cuales el Niño se vale de un soporte triangular y sigue una pauta de letra antigua redonda, demostrando su habilidad con el alfabeto hebreo [121]. Pero pequeños calígrafos normales se empiezan a ver más tarde; eso me parecen los dos que flanquean la base del magnífico frontispicio del *Arte de escribir* de Casanova –te los he ido reproduciendo en el centro de estas páginas, para quitarte un poco el tedio–. Me avisa Fernando Rodríguez de la Flor que, aunque no abundantes, existen muestras en el siglo XVIII. La más interesante, quizá, la del tocayo del nuestro, Charles, famoso autómatas de Pierre Jaquet-Droz (c. 1764) ahora en el museo de Neuchâtel, que puede escribir desde su firma hasta un *cogito*, planteando como consuetudinario un hecho que, desde luego, en esa época empezaba a serlo en virtud de la reinstauración de la idea de buena letra en el colectivo de los colegios de nobles, que, en ocasiones, incluso podía llegar a servir de marchamo que identificara una determinada institución en la letra de uno de sus antiguos egresados, como en la España de finales del XIX y principios del XX se reconocía el pedigrí de las señoras educadas en un colegio religioso de origen francés por la letra picuda que solo empleaban ellas. Y podría, en fin, terminar recalando que la anormalidad prodigiosa, que antes se explicaba por inmanencia –el niño teólogo de san Agustín, la pequeña del Cid, la doncella Teodor, o doña Francisca de los Ríos, traductora a los doce años [122], incluso– ahora es trascendencia; y lo

facsímile de la *Doctrina del ermitaño y niño*, que tendrás. (Espero que hayas olvidado que hablé del asunto en una pobre charla en nuestra Universidad –la única mía, pienso, después de haberla dejado–, en cuya presentación, presumiendo seguramente lo que aguardaba a los oyentes, don Francisco Rico se curó en salud por todos, y me presentó, con esa gracia tan suya, disculpándose por no haberme dedicado más tiempo durante mi formación, lo cual es, como tú bien sabes, un embuste tan piadoso como generoso).

121. Isabel Mateo Gómez, «Otra réplica de la Virgen enseñando a escribir al Niño de Luis de Morales», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 63 (1997), págs. 601-609, cuyo conocimiento debo a la doctora Georgina Olivetto.

122. Tendrás por ahí las obras de santa Ángela de Foligno, traducidas por esta niña en 1618; su aprobante atribuye la habilidad a don divino, en el prólogo ella dice que había aprendido

prodigioso, ya en un sujeto físico e intelectual, no sería milagro, milagro, sino industria, industria.

Podría... pero no quiero tentar más tu cólera; estarás ya hasta el hopo de esta panoplia de pedantes bajitos, y más aun de los rodeos de un servidor, que no acaba de transcribirte las «décimas de diferentes

POETAS

de esta corte en alabança del escriptor», que constituyen un cancionerillo sobre las maravillas de Carlos al pupitre, si no te parece mal que califique con ese infantil optimismo esta gavilla de versos de circunstancia y como tales, a qué engañarnos... de circunstancias. Por más que quizá sea lo único que llame un poquito la atención –no sabría yo interesar– del festejado y de la mayoría de los lectores del volumen de homenaje. Cumpliendo más o menos con los mandamientos de la docta casa y liberando de grafías inútiles a los textos, te los edito por orden de aparición, con alguna que otra glosa provisional en la que apunto concordancias con la simple intención de incentivar tu memoria, para, con las buenas que tú me apuntes, prescindir de la mayoría de las que traigo trastejando polianteas de otrora y de hoy, los *cordes*, los *gúgueles*, y trescientas cosas más. Por esto –y por el respeto que te debo– bajo el tono y algún punto a mis caracteres.

I

CRVELES fueron las burlas de Quevedo a propósito del toma y daca de Ruiz de Alarcón (*Taxco, Nueva España, 1572 *in.* – †Madrid, 4-VIII-1638) con sus apellidos [si en el nombramiento real de relator del Consejo de Indias (1626) es «don Juan Ruiz de Alarcón», en las quitaciones del mismo Consejo aparece como aquí, «Juan de Alarcón» (don Luis Fernández-Guerra y Orbe, *Don Juan Ruiz de Alarcón*, Madrid: Rivadeneira, 1879, págs. 435-437 & 525)]; él mismo redondeará su hidalguía con un Mendoza en la publicación de la *Parte primera* de su comedias (Madrid: Juan González, 1628). Fernández-Guerra ya señaló lo poco que se prodigó Alarcón en la lírica fuera del teatro. Frente al ‘paratextualismo’ febril de famosos y famosillos, apenas si visitó los preliminares de algunos libros [Fernández-Guerra 1871, 444-445 y siguientes]. No son, es verdad, nada del otro mundo; harto dicen las composiciones del trabajo que le costaron, como sentencia Fernández-Guerra de la que se apiña con las de otros once ingenios en los preliminares de la pesadita *Historia*

gramática para profesar en un convento (Fernando Bouza, «Necesidad, negocio y don. La traducción en la cultura del Siglo de Oro», en Peter Burke & R. Po-Chia Hsia, eds., *La traducción cultural en la Europa moderna*, Madrid: Akal, 2010, págs. 273-274, en donde habla también sobre algún prodigio algo mayor).

ejemplar de las dos constantes mujeres españolas de Pacheco de Narváez (Madrid: Imprenta del Reyno, 1635). Como no hay mal que por bien no venga, estoy por justificar el trabajillo que glosó afirmando que la mediocridad de los otros hace de esta espinela uno de sus mejores paratextos poéticos. ¶ *Cuando de tu pluma el vuelo*. No me será difícil aligerar algo el trabajo de detalles y referencias si remito

DE DON JUAN DE ALARCÓN

*Aún no del materno nido
saluda tu voz el cielo,
cuando de tu pluma el vuelo
a su esfera se ha atrevido.
Carlos, no; ya presumido
vuele el nieto de la espuma,
y la Fama no presuma
que por ella en ella vives;
que, si con su pluma escribes,
ella vuela con tu pluma.*

a quienes previamente han estudiado la «poética de la escritura» y el uso de esta como tema literario, motivo, metáfora o imagen en tiempos y contextos parejos al nuestro [Aurora ha perseguido la formulación literaria y el uso de la metáfora de la escritura en los dos artículos ya citados sobre Lope y Quevedo, incluidos ambos en Egido 2003, 17-93; y, por su parte, Emilio Blanco nos ha ilustrado sobre una faceta de otras aplicaciones simbólicas en «Plumas y libros: imágenes de la escritura en la emblemática barroca», en Faustino Oncina Coves & María Elena Cantarino Suñer, eds., *Estética de la memoria*, Valencia: Universidad,

2011, págs. 251-271]. Los motivos de *pluma*, *vuelo* y *cielo* combinados merced a su doble y triple sentido figuran *ad nauseam* en todo tipo de elogios. Con echar un vistazo a las ocurrencias en el CORDE, ya tendríamos una buena porción de concordancias que arrimar a este y a los demás poemas que se valen de la misma imagen compuesta en este cancionerillo [navegando por el mar de Lope, Aurora acopia un corpus que supongo estás de acuerdo conmigo en que se puede consultar también como una *oficina*, al menos así lo he hecho yo. Y ya que hablo de Ruiz de Alarcón y me he molestado en buscarlo, también él, en cuadrilla con el resto de sus colegas, se emplea en una de sus pocas décimas elogiosas, incluida en los preliminares del *Desengaño de la Fortuna* de Marqués de Careaga (Madrid, 1612), a quien escribe: «Sois quien ser de mejor suerte | que armas las letras mostráis | pues con tal pluma voláis | que no habiendo fuerza alguna | puesto clavo a la Fortuna, | con sus puntos la claváis» (Fernández-Guerra 1871, 155-156; Julio Jiménez Rueda, *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo*, México: Porrúa, 1939, pág. 247)]. Claro que en casi todos esos casos la dilogía *pluma* es diferente, más amplia, que aquí, mero instrumento de escribir y consecuencia artística de su uso, además de cada una de las piezas que cubren el cuerpo de la mayoría de las aves o de las alas de los monstruos mitológicos que las portan. ¶ *A su esfera se ha atrevido*. Es la superior, sobre lo que te transcribo mis apuntes luego, a propósito de las *estrellas* del poema de Mira de Amescua. ¶ *Vuele el nieto de la espuma*. Con la misma perífrasis, se refiere Góngora a Amor niño en un par de ocasiones; en la *Soledad segunda* navega en la concha donde nació su madre Venus (v. 521), y en el romance *Contando estaban sus raios* (v. 79 [Luis de Góngora, *Romances*, ed. de Antonio Carreira,

Barcelona: Quaderns Crema, 1998, II, 311 y n.]). Le sigue Villamediana [*Poesía impresa completa*, ed. de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid: Cátedra, 1990, págs. 535, 617 & 1193], del que me interesa llamarle la atención sobre su uso en la *Fábula de Faetón* (II, vv. 137-140), en donde así lo llama el Sol cuando con él se encara, y explica el poeta: «imagen, bien que ciega, del conceto | de la por contención diosa más bella», en que me parece hay eco de un verso de la *Eneida* (I, 664: «Nate, meæ vires, mea magna potentia solus»), que algunos utilizaron para defender un nacimiento de Cupido sin intervención de varón [no intentaré darte gato por liebre; ya has reconocido la referencia oficinesca de, por ejemplo, Charles Estienne en su *Dictionarium*], que es en lo que se resolvería el comentario del Conde, que aquí no esconde una irreverente y ambigua –*conceto*– picardía teológica, sobre la que daré un leve respunte antes de terminar. La perífrasis para referirse al niño Amor entra dentro del «artificio poético» del par de rimas [*pluma(s) / espuma(s)*], completadas con otras en *-uma* [inevitablemente «presuma» o «presumas», como en esta décima] que consagra Góngora, dándole una virtualidad semántica nueva [como hace años mostró Julián Bravo Vega, «Fortuna de una rima áurea: *pluma(s) / espuma(s)*», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 17 (1991), págs. 35-87, donde reconstruye el proceso de creación, afianzamiento y transformación, no sin tener en cuenta algunos trabajos anteriores, como el de don Francisco Ynduráin]. La enjundia gongorina se advierte porque desde muy pronto servirá también para rendir homenaje al cordobés o para atacarlo, tal como se aprecia en el hecho de que Tirso tire a dar contra los cultos con la misma perífrasis, aunque, consagrada ya, no tiene empacho en utilizarla sin ironías [*Celos con celos se curan*, ed. de Blanca Oteyza, Kassel: Reichenberger, 1996, pág. 250, y n. al v. 2141, donde se recogen otras apariciones]. También Pérez de Montalbán se refiere así al diosecillo en el poema laudatorio que figura al frente de la obra citada de Pacheco («ya describiendo el rigor | del gran nieto de la espuma»). No sé en qué medida Lope querría valerse del manual de espumas gongorino, aunque, como ha mostrado Bravo Vega en el artículo citado, a partir del segundo decenio del siglo XVII, el Fénix acentúa el uso del par de rimas y, en algunos casos, con carga semántica –predominantemente erótica– que no desdice de la de Góngora, sin ser sorprendido, eso sí, en exceso de cultidiabluras o polifemadas. Te recuerdo algún ejemplo por añadir a la lista de Bravo: en la *Égloga* [o *epístola*] a Claudio hay, sin duda, briznas del mismo trasfondo en uno de los pasajes más difíciles: «Allí de Filis desterrado intento, | de sola tu verdad acompañado, | mudar a mi cuidado | de cielo y de elemento, | y el Cisne Amor, efeto de su espuma, | cortó las aguas sin mojar la pluma» [Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. de Antonio Carreño, Barcelona: Crítica, 1998, págs. 697-698]. El cuarto verso de los citados no sé si es de tan fácil correspondencia autobiográfica como se entiende en algunas ediciones... La *figura* o tipo *cisne/poeta* es bien segura [Calderón en la loa para *La púrpura de la rosa*, dice hablando de sí mismo: «A un cisne de sus espumas, | cantando en su edad postrera, | le hace cortar una de | las blancas plumas que peina» (Pedro Calderón de la Barca & Tomás de Torrejón y Velasco, *La púrpura de la rosa*, ed. de Ángeles Cardona, Don Cruickshank & Martin Cunningham, Kassel: Reichenberger, 1990, pág. 60); José Julio García Arranz, «*Symbola et emblemata avium*».

Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII, La Coruña: SIELAE & Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2010, págs. 274-275, 281, 284, etc., etc.; y, por tanto, Rosa Navarro, «Admirable salamandra», *Anuari de Filologia*, 14 (1991), págs. 40-41]; y espuma, claro, es también *mar* (en la misma *Égloga*, narra así Lope la caída de Ícaro: «Y intrépido parezco | al que de blanca espuma | hizo sepulcro a su atrevida cera» [v. 708]). Pero por más que me devano los sesos no acabo de entender esos versos sin sospecha de otro sentido más oculto. He consultado con mejores lectores, verbigracia el experto en «horizontal espuma» Guillermo Carnero, con el que he mantenido una línea abierta por correo electrónico; ante mi dilema, su primer apunte: «Desde que la leí siendo estudiante, esa estrofa me ha dejado perplejo. Creo como tú que Lope debe de referirse a Elena Osorio, aunque por la fecha de su entrada en la Invencible pudiera acaso pensarse en Isabel de Urbina, y remotamente en un matrimonio no consumado. ¿El Cisne amor es el amor generador de escritura, o es el amor impoluto o ‘blanco’? ¿A qué o a quién se refiere el *su* de espuma, es decir, ¿cúya es la espuma?». Serás el primero en saber las alimónicas conclusiones que vete a saber si revolucionan la historia personal de Lope de Vega; que, a la postre tan falto de ambigüedades, no hay quien le arrime al pobre ni un infundio para que brille con nueva luz en los estudios de género o alguien se reivindique a su costa en las bobelias de los periódicos. No obstante, atendiendo las recomendaciones de Flavia Gherardi, acabo de leer un artículo de Jesús Ponce Cárdenas, que me anima a seguir la pista de los poetas piscatorios de la segunda mitad del siglo XVI, como Tansillo, del que es deudor Góngora y, por supuesto, Lope [«*Veneri effimere*: metamorfosi di un’immagine da Tansillo a Góngora», *Critica Letteraria*, 40 (2012), págs. 265-276]. ¶ *Ella vuela con tu pluma*. Volar con la del «monstruo novelero» es un clásico tópico; menos, pero también, el cambiar los papeles, siendo la Fama quien la debe al famoso. La hipálage de la pluma del escribano como parte de la Fama, y causa de la misma fama, comparecerá más abajo en Lope y otros [Aurora (2003b, 59) orienta la cuestión históricamente, recordando la tópica fuerza que la escritura tiene para el mantenimiento de la fama de las cosas, y, de hecho, cómo el ejercicio de la escritura de *lujo* puede ser una verdadera metáfora, un trasunto incluso, de los monumentos de la historia, pues que la escritura al cabo «sobrevive por encima de las demás artes» (y en pág. 70 y nota cita pasajes de Lope). Bien vendría aquí el recuerdo de un famoso libro de Haskell].

2

EL CANÓNIGO granadino no se prodigó tampoco demasiado en paratextos poéticos, y no sé si, como en el caso anterior, por huraño, por no ser objeto del deseo de lisonja o, sencillamente, porque le cargaban estos latazos y no tenía la más mínima necesidad de agradar para sobrevivir [los tienes agavillados por Simón Díaz, *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*, Madrid: C.S.I.C., 1978, págs. 203-216. De su carácter «esquinado y agrio» habla Emilio Cotarelo, *Mira de Amescua y su teatro. Estudio biográfico y crítico*, Madrid: Tipografía de la

«Revista de Archivos», 1931, pág. 32, en donde también se puede ver una revisión de su actividad como poeta paratextual poco antes de abandonar Madrid en mayo de 1632 (34-39). **C** *Caracteres son o estrellas*. La comparación se soporta en cualquier enciclopedia: el último cielo es «capa o piel que los cubre a todos, en la cual, como en un pergamino, están escritos los principios, medios y tér-

DEL DOTOR MIRA DE MESCUA

*A dos lustros no ha llegado
quien letras formó tan bellas;
caracteres son o estrellas
que Apeles ha dibuxado.
Un ingenio anticipado
llamarse prodigio debe;
pluma que tanto se atreve,
¿dónde volará después?
Pluma de Júpiter es
cuando fue cisne de nieve.*

minos de sus movimientos particulares y las virtudes que dellos y de sus luces resultan acá baxo» [Bartolomé V. de la Hera y de la Barra, *Reportorio del mundo particular, de las Spheras del Cielo y Orbes elementales, y de las tres significaciones y tiempos correspondientes a su luz y movimiento, con los eclipses y lunario*, Madrid: Guillermo Drouy, 1584, pág. 6]. Lo demás también es literatura: el vuelo con la pluma permite escribir en el «papel diáfano del cielo», donde quedan caracteres exagerados por poetas como Góngora, Lope y Calderón [Egido 1995a (2003), 68, 70]. Lope, más concretamente, elogiaba la tercera parte

del *Arte* de Pedro Díaz Morante (1629) en tiempos en los que aspiraba «a la gloria de poeta minoritario, poeta científico», como escribió don Eugenio comentando la inflación de los temas cosmológicos en la obra de la última parte de su vida [*Huerto deshecho* (Madrid, 1633), reimpresso en facsímile con un estudio preliminar del maestro, Madrid, 1963, pág. 12]; las de Morante «figuras son del celestial Safiro | que solo de caracteres tan bellos | admite peregrinas impresiones, | para que vivas inmortal por ellos» [Florentino Zamora Lucas, *Lope de Vega: poesías preliminares de libros*, Madrid: C.S.I.C., 1961, pág. 58], exageración que reiterará en el poema preliminar de la cuarta parte («con que veremos ya por las regiones | celestes peregrinas impresiones» [*Idem*, pág. 64]), y que se basa en la idea de que el cielo fijo, la décima de las esferas celestes, no «admite peregrinas impresiones», como el mismo Lope enseña en *La Dorotea* [Vega 1958, 132, y n., con pasajes paralelos del mismo Lope; recuerda también la estrofa 32 de *Huerto deshecho*, en la que se denomina «solio de zafir» a esa esfera, siguiendo al pie de la letra el *Heptaplus*, como nos desveló don Eugenio (pág. 14), o, más probablemente, una fuente secundaria, a juzgar por cómo se maneja el Fénix (Aurora Egido, «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, al cuidado de Luisa López Grigera & Augustin Redondo, Madrid: Gredos, 1988, págs. 171-184)]. La tercera parte de Díaz Morante contiene numerosas figuras de rasgueo, algunas astrológicas, y de ahí la hipérbole lopesca, que queda confirmada en la cuarta composición de Lope dedicada al maestro de pendolistas (1631), coetánea casi a esta y dedicada sobre todo a los rasgueados de figuras antropomórficas, animales y vegetales, en

la que, remontando aún más invita a la Eternidad, al Fénix y a la Aurora de Etiopia [*sic*] a facilitar provisión de papel, plumas y tinta –gotas de negro rocío–, respectivamente, «pues ya la mano propia | que fue instrumento del poder divino, | la que vistiendo las esferas bellas | de renglones de estrellas | pintó para las formas sustanciales | tantas diversidades de animales, | con arte peregrino | quanto es posible imitas | no menos vivas, aunque solo escritas» [Zamora Lucas 1961, 63, aunque como en las demás ocasiones en que cite esta fuente verás que modifiqué la puntuación en mayor o menor grado]. En fin, luego se puede ver el uso de la comparación en metáfora por Vélez de Guevara. ¶ *Apeles ha dibuxado*. Mira de Amescua instila en ese verso la reivindicación artística que antes te recordé. No iba tan descaminado el Lope admirador de calígrafos y de pintores, aficionado él mismo a los pinceles: «Dos cosas son al hombre naturales, | o pintar o escribir en tiernos años, | que plumas y pinceles son iguales» [*Laurel de Apolo*, ed. de Antonio Carreño, Madrid: Cátedra, 2007, silva IX, vv. 116-117]. Evidentemente, la mayoría de nuestros colegas entienden aquí, y casi siempre, *plumas* como metonimia, pero la pareja *escritura* y *pintura*, literalmente hablando [bien claro aquí poco más abajo: «No ha faltado, en suma, | a la infancia jamás carbón y pluma»], aparece a menudo en la poesía barroca, y la equiparación de una y otra como arte liberal era argumento en los prólogos y en los preliminares poéticos de los tratados de escritura desde el Renacimiento. No será, así, inhabitual en la poesía laudatoria que precede las artes de escribir la asociación entre pintura y poesía ni tampoco la lista de autoridades clásicas y comparaciones, también la de Apeles, como aquí [Egido 1995a (2003), 37-38; Egido 1995b (2003), 70], como en la décima del licenciado Antonio de Silva, que precede al *Discurso que declara la excelencia del arte de escribir y la estimación que se les deve a los maestros de él* de Francisco de Padilla: «Tu pluma, si no pinzel | de aquel de Apeles donaire, | buela y corre con tal ayre | por el campo del papel, | que en todo rigor y en el | sentido más literal, | es tan grande tu caudal | de escribir letra y conceto, | que no ay pluma, te prometo, | que escriba tan liberal» [Sevilla: Simón Fajardo, 1638, h. sign. ¶8v; *liberal* no solo se refiere al tipo de bastarda, sino que también emboca su condición artística]. Al cabo, los grandes *escritores* y maestros del Renacimiento y del Barroco habían deseado una posición social superior, como antes hemos visto, reivindicando la condición liberal del *escribir*, lo que venía a confluir con una constante renacentista –«l’aspirazione a sottoporre a regole certe, a ricondurre a principi razionali, a risolvere in precetto tecnico ogni attività dell’uomo, anche la scienza e l’arte» [Casamassima 1966, 9]–. Los desplazamientos y contactos entre lo textual y lo ornamental en la escritura serán cada vez mayores, y no hay autor que deje de publicar algunas de sus muestras con libertades creativas, fuera ya de lo que se podría llamar el canon real de la escritura destinada a fungir en su espacio utilitario, lo que se advierte ya de antiguo en los «capricci di artista della penna, eseguiti con intento apertamente decorativo» de alguno de los primeros manuales italianos impresos, el de Antonio Tagliente (Venecia, 1524) [Casamassima 1966, 47]. Pietro Aretino, que ya te he citado más arriba, alababa el ingenio de Francesco Alunno, «la penna

del quale dipigne le cose minute e scolpisce le grandi», hasta el punto de que algunos grandes, como Carlos V o Clemente VII se quedaron estupefactos «ne lo spiegargli voi i cartoni mirabili» [Mardersteig 1988, 251; la carta de Pietro Aretino puede verse también en Pertile & Camesasca 1957-1960, I, 92-93. En esta carta le solicita unas muestras de letras romanas que admiró Carlos V y que desea uno de los grandes que frecuentan en tropel su casa. Más detalles sobre los trabajos de Alunno en el ámbito de la caligrafía italiana nos da Morison (1990, 80-88)]. No será más impropio que lo anterior el recordarte aquí el subtítulo de la monografía manual del calígrafo y artista Claude Mediavilla, *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*, Valencia: Campgràfic, 2005, que pone en la perspectiva artística la historia de la caligrafía y, desviándonos de esa historia, hace, en alguna medida, justicia a quienes en el siglo XVII se procuraban un reconocimiento artístico liberal. ¶ *Pluma de Júpiter es | cuando fue cisne de nieve*. Este cisne, como ves, no se disimula tanto como el de Lope (luego vuelvo a ello).

3

CALDERÓN, en cambio, es entusiasta de trámites poéticos como este desde joven, concretamente de 1621 data un soneto suyo gongorizante, aunque la siguiente aparición en preliminares de obra ajena será de 1632, más o menos por las fechas de la nuestra [dieciocho en total forman el manojo de Simón Díaz 1978, 55-66]. ¶ *Pluma* de escribir en sentido recto, y en uso metonímico por texto, y niño Cupido, por sus alas plumíferas, son pareja de hecho en la poesía barroca. En esta serie de poemas lo encontramos varias veces: lo has visto como «nieto de la espuma»; y lo volverás a ver en la décima de Lope que sigue. «Al fin es Dios alado, | y plumas no son malas | para lisongear a un dios con alas», escribía Góngora [como recuerda Aurora 1995b (2003), 69]. El planteamiento en estas décimas elogiosas no va tan lejos, pero sí forma parte de un grupo de extendidísimas imágenes como las que aquí se van desgranando, basadas ora en las deidades plumíferas y con alas por naturaleza (Fama, Amor, Tiempo) o por circunstancias (Júpiter metamorfoseado en cisne), ora en las aves fabulosas (Fénix), que desfilan con otros pájaros de enjundia escribanil, como el águila o el pavón de Juno, sobre el que medita Góngora [Egido 1995a (2003), 36n, & 1995b (2003), 69-70; Egido 1995b (2003), 76n]. Cupido, además, comparece aquí en hipálage, una de sus más abundantes utilidades, para alabar la belleza del niño que enamora [Lope, alabando uno de los del Duque de Sessa en un poema para los días de este, conservado en el código Durán-Masaveu, escribe: «Al señor don Manuel | para Cupido le faltan | las flechas, mas ya las tienen | las estrellas de su cara» (Martínez Comeche 1997, 52). Aunque, al alabar al príncipe Baltasar Carlos, lo llama en otro romance del mismo código «[...] ángel de leche | en las esferas reales, | paloma a la dulce sombra | de sagrados olivares», que contiene, con alusión minervina, una vergonzante adulación al Conde Duque (Martínez Comeche 1997, 106)]. Tanto en la tradición elegíaca como epigramática el motivo de la entrega de una pluma de

sus propias alas por parte de una divinidad –Cupido, la Fama, un cisne–, o incluso la apropiación indebida, se reitera; hermosa es la versión de Du Bellay en el epigrama *Nox erat, et placidum carpebant cuncta soporis*, en que narra su sueño y entrevista con el dios, que le entrega una de sus plumas como prueba de que sus promesas sobre la recuperación de la amada son ciertas, motivo estudiado en su

DE DON PEDRO CALDERÓN

*Pluma que el vuelo mejor
aún dentro del nido hace,
niño que prodixio nace
y crece a no ser mayor,
pluma ha de ser del Amor,
o el mismo Amor ha de ser;
que él solo es docto al nacer
y sabe en su infancia dar
liciones para enseñar
sin tiempo para aprender.*

contexto con otros ejemplos por Marcos Ruiz Sánchez, «La pluma del poeta. Un motivo manierista en la literatura neolatina y moderna», *Myrtia*, 19 (2004), págs. 145-156. ¶ *y crece a no ser mayor*. Calderón reciclará verso y concepto en *La púrpura de la rosa*, en la que Adonis se admira cuando Venus le declara quién es: «¿Tú eres la madre de aquel | desnudo vendado dios, | que, por más que dore el hierro, | nunca ha dorado el error; | de aquel escándalo niño, | tan siempre niño, que no | es mayor que el día que nace, | *y crece a no ser mayor*» (Calderón 1990, 168-169). Volvemos a Cupido luego.

4

NUEVA décima por añadir a las muchas con que Lope contribuyó en obras ajenas a lo largo de su vida [el ramillete más amplio lo publicó Zamora Lucas 1961, que luego completó en «Poesías de Lope de Vega en obras de otros autores (1615 a 1635)», *Revista de Literatura*, 30 (1966), págs. 93-139]. Si bien los paratextos de Lope en sus propias obras han sido atendidos por la mayoría de sus estudiosos en virtud de la estrategia autobiográfica y petitoria que contienen [la más reciente aportación la tendrás por ahí, el artículo de la experta Anne Cayuela, en un tomo sobre la materia publicado en la Casa de Velázquez en 2009], los de Lope en obras ajenas no han merecido tanta atención, siendo así que también algunos podrían responder a parecida estrategia, sin exceptuar incluso a los dictados por la amistad con los elogiados o con sus mecenas. Luego, al demandarme qué es lo que hace aquí Lope, te consulto algo al respecto. ¶ *esta suma*. Es lo que miran las tres deidades aladas, *suma*, en el sentido libresco y enciclopédico de la palabra, por tratarse de una verdadera compilación magistral de muestras de letras. Apreciarás el mismo uso en la primera composición de Lope dedicada a Morante, en los preliminares de la primera parte del *Arte*: «Para escribir esta suma, | que a ser inmortal le llama, | de las alas de la Fama | cortó Morante la pluma. | Hasta el sol bolar presume, | aunque la envidia se espante, | que perseguir a Morante, | porque su virtud le assombre, | ha sido escribir su nombre | en láminas de diamante» [Díaz Morante 1616, h. §§§; versos que,

por cierto, fueron saqueados por un Chirino y Mendoza, entre los que Carmen Eisman publica al tratar de fuentes manuscritas acerca de la patrona del pueblo donde nació mi hermano Adolfo, en *Elucidiario*, 1 (2006), pág. 64]. Te la he transcrito entera no solo porque me parece que no se ha publicado desde 1616, sino también porque es la primera de una serie de cuatro que constituye una *suma*

DE LOPE DE VEGA

*Tiempo, Amor, Fama esta suma,
niño, mirando pleitean
porque de sus alas sean
los milagros de tu pluma.
Amor por niño presuma,
la Fama porque te aclama,
y porque a Fénix te llama
el Tiempo, pero con nueve
años tu edad cual es deve,
pues tienes sin tiempo fama.*

poética sobre la genialidad de Morante y en exaltación de la escritura, que se va magnificando en remonte progresivo por medio de la variación y de la complicación de los mismos tópicos de estos poemas nuestros, y con la adición de esos motivos –por «muy pueril y pedante» que pareciera a Luzán este proceder– que invaden la poesía de Lope en los años de madurez; y también porque, según me parece, es el único caso en el Siglo de Oro de una serie paratextual homogénea de un mismo autor que cobra autonomía por entregas en todas las que el elogiado da

al público a lo largo de su vida, por lo que, al construirse en el tiempo, se hace autónoma y, gracias a la poética culta, permite una lectura sustancial y filosóficamente enriquecida. Nada que ver, naturalmente, con el trámite que son la mayor parte de estas composiciones paratextuales, incluyendo por supuesto las de las *Horas de poetas*. Esta serie lopesca es, además, un magnífico testimonio de *amicitia* clásico y de deuda para con Díaz Morante, que Lope cultiva y paga con sus medios probablemente eficaces para dignificar públicamente menesteres, como el del maestro de escritura o el de pintor, a los que, como antes veíamos, se dio explícita e implícitamente, es decir, administrativa y literariamente. Ni un punto en cinco líneas: perdona.

¶ *Amor por niño presuma*. La misma asociación con la Fama utiliza Lope en su soneto para Francisco de Quintana (1627): «Que a quien para escribir su hermosa llama | de sus alas Amor le dio la pluma, | seguras tiene ya las de la Fama» [Zamora Lucas 1961, 54] ¶ *los milagros de tu pluma*. «La pluma es, desde luego, el objeto más glosado del ámbito de la escritura en la poesía lopesca» [Egido 1995b (2003), 76. A lo largo de las páginas del artículo del que procede esta cita, Aurora ha ido libando en la obra de Lope numerosos testimonios de su peculiar relación con la escritura, sus instrumentos y sus actos, y sobre cómo el poeta trasciende los instrumentos y el ejercicio de escritura por medio de la metonimia personal]. ¶ *la Fama porque te aclama*. El «monstruo novelero» siempre tenía prestas sus alas para Lope y para sus elogiados por lo de la pluma. Antes lo veías en la primera composición a Morante. Otra décima de Valdivielso en los mismos preliminares de

la primera parte se vale también de las plumas de la Fama («A pesar del que te infama | con ignorancias confusas | sus lauros te den las musas, | sus plumas te dé la Fama»). Como esta y la de Lope, las de los demás ingenios a los que recurrió el maestro insisten en la envidia de un colega de Morante –Valdivielso habla de «el que te infama»; Jerónimo Martínez de Castro, de «competidor», «obstinado» o «envidia molesta | de la ciega antigüedad»; doña Isabel de Angulo, «a la qual enseñó escribir muy bien en menos de tres meses», lo llama «envidioso»– que atacaba su arte y dificultaba su establecimiento en Madrid. No era para menos, pues que, dedicando el libro a un alto funcionario, Gil Ramírez de Arellano, Morante –al aire de las reformas educativas olivariastas– pretendía, como antes te propuse, que se hiciera general por medio de una imposición oficial, propuesta perceptible en los versos de Lope. Hasta no sé dónde acaba uno cuando lee en estas composiciones estos tópicos repetidos *ad nauseam*; paciencia con el último, de finales de siglo, la décima de don Manuel de Sosa y Vasconcelos al manual de Bueno: «Oy tu pluma al escribir | y tu eloqüencia al dictar | a la Fama harán bolar | y tu aplauso repetir. | No el olvido consumir | este volumen presuma, | porque en su perfección suma | das a la Fama veloz | para su clarín tu voz, | para sus alas tu pluma» [Bueno 1690, h. sign. §§§2v]. **C** y porque a *Fénix te llama*. Lope se había valido de la asociación en otras ocasiones; en este caso Lope es profeta del futuro del niño. Alabando de nuevo a un Morante ya triunfador con su *Segunda parte del arte de escribir* (1624), cierra sus estancias: «que tú, cuyo valor jamás se altera, | vivirás en tu Esfera | como en templada Zona, | firme como el laurel que te corona, | que no hay tiempo ni olvido que consuma, | si tú eres Fénix, tu dorada pluma» [Zamora Lucas 1961, 45]. Se repetirá en el elogio a Francisco de Figueroa en sus *Obras* (1625): «Porque el Tiempo se loa | que no hay cosa mortal que no consuma, | el Phænix Figueroa | enciende su ceniza con su pluma | y a sí mismo segundo | nace otra vez en breve patria al mundo» [Zamora Lucas 1961, 51]. Es evidente, por cierto, la amistad que profesaba Lope a Díaz Morante, no solo como se percibe en estos versos, sino también por la muestra de rasgueados que le dedica en la que se lee: «Al insigne fénix del mundo, frey Lope Félix de Vega, del ávito de san Juan. M^{ro}. Morante» [esta es la manuscrita del códice morantiano del Museo Pedagógico, pero la hay también impresa, como anoté más arriba].

5

NO PARECE que esta décima del joven poeta Jerónimo de Villaizán (1604-1633) responda a la *sutilidad* que alabó Lope en sus «conceptos raros» [*Elegía en la muerte del licenciado don Jerónimo de Villaizán por su amigo frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid: Francisco Martínez, 1633 (edición en facsímile de don Antonio Pérez Gómez, en *Obras sueltas*, II, Cieza: «... la fonte que mana y corre...», 1969), h. 3r]; ni tampoco que sea de lo mejor de este poeta «conceptuoso», como lo calificó Gracián alabándole la «agudeza por desempeño en el hecho», es decir,

la solución del argumento de forma no pensada [*Arte de ingenio*, Madrid: Juan Sánchez, 1642, fol. 79v; permítame la frivolidad de presumir de primera edición, al menos por ser tan rara y, en el caso de este ejemplar concreto que tengo delante, por haber sido el de tu paisano Juan M. Sánchez]. Pese a no haber alcanzado los treinta años, Villaizán (*1604 - †1633) colocó en libros de sus contemporáneos

DE JERÓNIMO DE VILLAIZÁN

*Tu pluma, Carlos, que escribe
con tan rara perfección,
nace siendo admiración,
asombro será, si vive.
Pues, sin que tu edad te prive
del obrar y el discurrir,
en el arte de escribir
primero debió de ser
el acabar de aprender
que el comenzar a vivir.*

algunas décimas parecidas a la que ahora añadimos a su bibliografía [mejor que el libro de Frank M. Iserni, *Vida y obra de Jerónimo Villaizán*, Barcelona: Ediciones Rumbos, 1960, es la monografía de Victor Dixon, «Apuntes sobre la vida y obra de Jerónimo de Villaizán y Garcés», *Hispanofila*, 13 (1961), págs. 5-22, en donde inventaría estas composiciones entre las páginas 19-22, la primera de las cuales aparece en el *Orfeo* de Pérez de Montalbán (1624), y las últimas en compañía de los habituales Valdivielso, Calderón, etc. (1632)]. Quizá te sugiera algo esta décima; a mí, desde luego, no.

6

ESTA última pieza es la más culta lisonja que aquí se dedica a Carlos, y también uno de los poemas laudatorios por añadir a la larga lista de los de Vélez de Guevara, que prefiere por cima de sus colegas el soneto para estos menesteres [ahí está la serie de versos preliminares de libros publicados por Simón Díaz «Textos dispersos de clásicos españoles. XII. Vélez de Guevara», *Revista de Literatura*, 21 (1962), págs. 89-103, luego en Simón Díaz 1978, 357-371]. Vélez es uno de los poetas que mejor sabe valerse en estos contextos de la imaginería astronómica para construir elogios, especialmente si se destinan a los poderosos; así, por ejemplo, en el dedicado al tiro de Felipe IV [José Pellicer de Tovar, *Anfiteatro de Felipe el Grande*, Madrid: Juan González, 1631, fol. 28v], bien es verdad que en igual línea metafórica de la que se vale el montón de los poetas que ahí comparecen. Del mismo modo, en el soneto «a la Magestad de Philipo quarto el Grande» con el que Vélez inaugura su presidencia en la *Academia burlesca en Buen Retiro* en 1637 [Alfred Morel-Fatio, *L'Espagne au XVI^e et au XVII^e siècle. Documents historiques*, París: Heilbronn, 1878, pág. 614. No creo que te falte esta primera edición de la *Academia*, en la que se transcribe con cuidado el bello *manuscrito* caligráfico de la Bibliothèque de l'Arsenal; pero, por si acaso, lo tienes en la pág. 14 de la de Pérez Gómez (1952), y 55 de la más reciente (2007)], cuya hipérbole astronómica anima a meterse en camisa de once varas, como luego te propongo. ☞ *Rayos de sol por plumas le apercibe...* Lo expresado en este cuarteto volverá a ser útil a Vélez en el soneto que

incluye en las *Lágrimas panegricas* a la muerte de Pérez de Montalbán (1639), y en la misma posición: «Y de laurel diuino coronado | fenix rejuuenescas renacido | de tus mismas cenizas, y vestido | rayos del Sol, te sirva el Sol de estrado» [Simón Díaz 1978, 369]. ¶ *Ave real que fénix le engrandece*. Ya hemos visto el fénix en la espinela de Lope, ahora vuelve aquí lo que, en efecto, «era un topicazo», como

SONETO DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

*A este prodigio infante, a este que vive
apenas a sus años ya amanece
crepúsculo tan breve, que parece
uno de los caracteres que escribe;
rayos del sol por plumas le apercibe
ave real que, fénix, le engrandece,
en nueve abriles tanto se florece
que a trasladar estrellas se apercibe.
Oh, tú, que en los milagros que te enseño
a nuevos modos de admirarte llama
en tanta pequeñez tan grande empeño,
clarín humano, este portento aclama,
que, aunque es mayor la pluma que su dueño,
será menos tu dueño que su fama.*

señaló don Dámaso al comentar un par de versos del *Laurel de Apolo* contra Pellicer [«Cómo contestó Pellicer a la befa de Lope», en *Obras completas*, V. *Góngora y el gongorismo*, Madrid: Gredos, 1978, pág. 678; aquí tendré en cuenta también a don Juan Manuel Rozas, «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria» [1984], incluido en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas, Madrid: Cátedra, 1990, es

pecialmente, por lo que se refiere al pájaro en cuestión, págs. 145-148]. El propio Vélez de Guevara se choteará, sin renunciar a esa guerra, unos años después en las *Premáticas y hordenanzas que se han de guardar en la real academia de el Buen Retiro* —otra académica pachanga de Felipe IV— de la insulsa y continua comparecencia de esta ave, mandando que «por quanto la primera academia de esta corte fue conçevida en fenix original y en todas se ha ydo continuando hasta aora çecelebrando esta abe y llamandola hija y heredera de si propia y paxaro de el sol, sin habella tomado una mano ni havella conoçido, sino es para servilla, mandamos que se ponga perpetuo silencio en su memoria, atento que es alabanza supersticiosa y paxaro de tan poco provecho para nadie, pues ni sus plumas sirven en las galas cortesananas ni en militares, ni ay ninguno que haya escrito con ellas, ni su voz ha dado musica á ningun melancolico, ni sus pechugas alimento á ningun enfermo, que es ave sola para si y finalmente sospechosa, pues no tiene agüelo que no aya sido quemado» [Morel-Fatio 1878, pág. 616; en las otras, 18-19 & 58-59. Estas pragmáticas, como recuerdas, las volvió a utilizar su autor en el tranco X del *Diablo cojuelo*, siendo don Cleofás el que las hace públicas, después de su oración en verso, y como presidente de la academia sevillana en la que se cuela con Cojuelo]. Cosa propia de académicos dados a vejámenes, no se aplicó a sí mismo el rigor [como puntualizó Maria Grazia

Profeti, «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa: Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola dell'Università di Pisa, 1965, págs. 53-54, que aporta más de veinte recurrencias del ave en el teatro de Vélez].

Retomo el hilo y el cuerpo de antes no para dar relevancia alguna a mis caracteres, sino para ir cerrando estas consultas, no sin antes excusarme por no haberte endosado bonitamente el panorama actual del pensamiento de Genette en sus *Seuils* y detallado con muchas notas la evolución de sus aplicaciones, especialmente tendentes a enriquecer la historia literaria del Siglo de Oro merced a la multiplicación de las voces de sus textos. Y esto por dos razones: no logro encontrar el aquel de los revoloteos paratextuales, el secreto artificio de los *alrededores*; además, ya hay quienes lo han hecho, y muy bien, en algunas de las monografías que voy citando. También te pido disculpas por no entrar ahora en las particularidades y en el origen de los textos que conforman el cuerpo del libro de *Horas de poetas*, alguno de los cuales tiene hasta utilidad. Verbigracia, la sección de *Requiebros*, en la que supónese que el alma del cristiano piropea litánicamente por orden alfabético a Cristo, empezando por la *a* y acabando por la *z*: «Alma mía, Amores míos, Ausente mío, Amado mío, y Amigo mío. Bien mío, Bendito mío, Bastimento mío, Bienaventurança mía, Bondad mía, y Báculo mío [...] Ymagen mía, Ynsiñia mía, Ynterno gasto mío, Ymán y echiço mío, Ynocente mío, Ynfante mío. Zeloso mío, Zentinelá mía, Zagalajo mío, Zielo mío, y Zafir resplandeciente mío». Muchos de estos requiebros figuran en textos amorosos y espirituales de estos años, como *La Dorotea*, el *Romancero espiritual* de Valdivielso, y otros que tienes al alcance de los dedos con solo cordear un poco. Alguno de ellos, sin embargo, es inhabitual o a mí me parece que no suena a castellano; dime si «interno gasto mío» no parece un italianismo, ¿o es que se puede leer también en recto castellano en el sentido de usar o consumir? ... ese poco práctico reconcomerse en el amor. Algo se podría decir también sobre otros textos del devocionario, como las oraciones, empezando por la versión española de *O, bone Ihesus, o, dulcis Iesus*, de gran difusión en libros de este tipo. En uno de horas manuscrito que contiene la versión francesa de principios del siglo XVI se atribuye a san Bernardino [123]. Se encuentra también en libros de horas españoles en lengua romance; echo mano, al desconocido, por cierto, impreso en Sevilla (Alonso Escribano, 1568), en cuyos fols. 214v-215v, se puede leer la misma versión que en las *Horas de poetas*. La oración atribuida a santo Tomás de Aquino para antes de la comunión

123. Jean Sonet, *Répertoire d'incipit de prières en ancien français*, Ginebra: Droz, 1956, n.º 1295.

la encontramos en todas partes, el *Memorial de la vida cristiana* de Luis de Granada, el *Manual de oraciones* de Pedro de Ribadeneira, en donde también se encuentra la oración de santo Tomás para después de la comunión [124], etc., etc.

Habré de dedicarle algún espacio a esto, pero no ahora; apenas me queda para ir acabando con unos apuntes sobre

CARLOS

en los que –te adelanto– solo daré palos de ciego. Y es que, llegado aquí, me hubiera gustado poder asegurar que la vida se lo ponía fácil a la literatura. Más discutible que la calidad formal de los desmedrados versos de trámite que te he transcrito será su sinceridad; y, a pesar de eso, es la verdad que, ya puestos a desbarrar, me proponía entresacarles claves biográficas del niño. Aun a riesgo de que este apartadillo te parezca, al fin, susceptible de ser encabezado con un *accesus* tan socarrón como aquel de Burguillos contra comentaristas menesterosos –‘por las señas destas décimas, consta que el pendolista fue...’–, no puedo si no intentar, por aquello del «placer de la dificultad», destrenzar las de estos poetas [125], da por hecho que arrimando abusivamente el ascua a mi sardina –o a mis fénices, mis cisnes, mis animalicos flecheros y alados, mis soles, etc.– No será la peor deformación que me ha propinado Villena la de ver antes los *involucra* que los integumentos, sino la de empeñarme en dar primacía a los primeros, casuales o fantasmas tantas veces en literatura, sobre los segundos. Te agradecería, si has llegado hasta aquí, que me leas ahora a la contra, para cancelar todo lo que huelga a otra manera más de distorsionar, o, mejor dicho, de extraviar o «huir de los textos» [126].

Excusatio non petita... es verdad, pero es que no calzo –iba a decir *no calzo aún*, pero a los cincuenta y ocho la suerte ya está echada– tantos

124. *Manual de oraciones para el uso y aprovechamiento de la gente devota*, Madrid: M. Tello, 1881, págs. 113-114 & 124, respectivamente.

125. Diciéndolo con palabras de nuestra Rosa Navarro («El placer de la dificultad [En torno a la creación de la lengua poética en la Edad de Oro]», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 1 [1992], págs. 63-76) y de don Fernando Lázaro.

126. José María Micó, *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria de Dante a Borges*, Madrid: Gredos, 2008, págs. 13-17. No sé si pensarás que lo que sigue también es «sin qué ni para qué», o, peor, susceptibilidad paranoica, como parecerá a quien no me conoce. Pero, la verdad, a estas alturas y después de lo visto, uno ya no sabe si, al valerse como de paso del ingenio de otro, está intertextualizando, en el sentido propio del palabro, con un guiño, o está ‘intertextualizando’ gatunamente, en el sentido de los preponderantes probabilistas de hoy. Por tanto, ahora que lo he citado, me curo en salud declarando públicamente que no solo cierro, sino que también me amarro en el principio de este apartadillo a las razones del admirado José María Micó.

puntos en erudición ni en crítica como para solventar el paso de la literatura a la vida ahora tan desprestigiado, aunque sea para perseguir la identidad o, si quieres, la *noidentidad* de un Carlos del que, te lo confieso, no he sabido ni ver ni intuir ‘presencias’ en los muchos papeles certificados del pasado que he revuelto, y que, a pesar de lo que sigue y si tú no lo remedias, quizá estará condenado a seguir siendo solo «de l’écriture», como el don Quijote de Foucault, bien es cierto que no errante, por lo menos ahora, ni sobre papel, sino en buen pergamino, y con la honrada compañía de Lope, Calderón, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua y el malogrado Villaizán.

Nómina de poetas escogidos que compartían la dedicación al teatro y el espacio de la corte, aunque no siempre anduvieran en condecorada amistad, por los intereses personales tan cambiantes como sujetos a la ambición, vanidad o a los avatares de la dependencia social y económica, por aludir abiertamente a «la necesidad poética [...] que de hambre más que de intención, si no se comen, se muerden unos a otros», como por estos años escribe el colega Gabriel del Corral. Años en los que, por ejemplo, frecuentarían la llamada Academia de Madrid, según el catálogo de su presidente, Sebastián Francisco de Medrano; en ella algunos pudieron tener los primeros contactos incluso con el rey Felipe IV, que visitó la Academia en 1622 [127]. Todos merecieron un recuerdo de Lope en el *Laurel de Apolo* (1629) [128]. Y todos figuran también en termométricos *who is who?* de los letraheridos de España, como el *Anfiteatro de Felipe el Grande* (1632), donde comparecen «los que en la Corte [y fuera de ella] eran capaces de mojar una pluma», en que se celebraba «la Habilidad y la Ocasión» de Felipe IV en aquella rediviva zoomaquia o real safari –*avant la lettre*, en conserva y sin paquidermo– en que liquidó de un certero arcabuzazo al morlaco vencedor, ocasión que, si no fue la más grande que han visto los siglos, sí dio lugar a ese tomo de encomios «que dictaron las musas castellanas», al decir de su curador, Pellicer [129].

127. Me valgo de José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid: Gredos, 1961, págs. 52-53, quien, para la visita del Rey, atiende a Fernández-Guerra 1871, 366-367. Digo que están presentes todos los poetas si el Joseph de Villaiçán «iurisconsulto merecedor de roçagante Toga» es, en realidad, nuestro Jerónimo, como parece entender también Dixon 1961, 8-9, lo que sería posible más cerca de la fecha de publicación de la obra de Medrano (1631) que de esa visita de Felipe IV. La propuesta de un cargo importante en la administración, en los consejos o en chancillerías –«rozagante toga»– para el joven letrado es adulación abierta de Medrano a un ya bien situado Villaizán.

128. Vega 2007, 197 (Alarcón), 220 (Mira de Amescua), 381 (Calderón), 399 (Villaizán), 218-219 (Vélez de Guevara).

129. Lo entrecomillado anteriormente lo tomo de la aprobación de Villaizán, que comparte con Lope esta responsabilidad en los preliminares del libro, y de la portada, respectivamente. Se incluye, así, un soneto de Lope (Pellicer 1631, fol. 16v), dos de Quevedo (fol. 18) y un romance del mismo (54v-59r), uno de Ruiz de Alarcón (27r), Vélez

La coincidencia de estos ingenios en Madrid nos facilitaría precisar el cuándo, y, al menos, preguntarnos sobre el porqué. Ruiz de Alarcón residió casi siempre en la capital, y su vinculación con la corte queda garantizada por las representaciones palaciegas de, por ejemplo, su *Examen de maridos* [130]. Mira de Amescua, en cambio, vinculado establemente a la corte como uno de los trece capellanes del cardenal infante don Fernando desde julio de 1622 [131], la abandona en la primavera de 1632, retirándose a su arcedianato de Guadix, para guardar silencio tras de una presencia activa en preliminares de libros durante los meses previos a su partida [132]. Calderón, como Vélez de Guevara, residía en Madrid. Villaizán muere en circunstancias que desconocemos en 1633, pues de ese año data la edición suelta de la *Elegía* de Lope. El joven quizá estaba ausente de Madrid en torno a 1630, enviado por su padre a Segovia para que se centrara en los estudios de leyes, si damos crédito a la carta literaria que le escribe Salas Barbadillo y que incluyó en el «plato octavo» de *Coronas del Parnaso y platos de las Musas* [133]. Ya abogado, se casa en Madrid a principios de 1631, concretándose su actividad cortesana y literaria más fértil entre este año y el de su muerte, 1633 [134].

De estas son pocas las fechas que resultan definitorias, pero ¿te parece que podríamos establecer el cuándo de los versos a Carlos y del propio manuscrito antes de la salida de Mira de Amescua de Madrid, en primavera de 1632, y después de la incorporación de Villaizán a las actividades literarias y los principios de su éxito, en torno a 1631? ¿A finales de este año y principios del siguiente?

de Guevara (28v), uno de Calderón (29v), cuatro espinelas de Villaizán (75v-76r), y estancias de Mira de Amescua (78v-80v).

130. Para un resumen del estado actual de los estudios sobre Ruiz de Alarcón tendré que remitir a Margarita Peña, «Juan Ruiz de Alarcón: biografía y comedias», en Ignacio Arellano, ed., *Parainfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona: Anthropos, 2004, págs. 61-68.

131. Jerónimo Gascón de Torquemada, *Gazeta y nuevas de la corte de España desde el año 1600 en adelante*, Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991, pág. 128.

132. Cotarelo 1931, 35-39. Sobre los estudios en torno a Mira de Amescua en los últimos años, he buscado en Antonio Muñoz Palomares, «Mira de Amescua, un dramaturgo en creciente recuperación», en Arellano ed. 2004, 69-76.

133. Salas Barbadillo 1635, fols. 246r-248r. La carta, dirigida a Villaizán, «residente en Segovia», se halla, como es sabido, en el cuerpo de una serie de epístolas más satíricas en su primigenio sentido moral que reales, dirigidas solo en tres casos a personas con nombre y apellidos; precisamente, su condición de ejercicio literario entre la alabanza de la virtud y el vituperio del vicio, no sé si nos autoriza, incluso, a datarla en fecha alguna.

134. Entresaco los datos que me interesan ahora de Iserni 1960; y, sobre todo, por más fiable, Dixon 1961, 6-13. La obra de Salas Barbadillo se publicó en 1635, pero tiene licencias de 1630.

El amigo Jeremy Lawrance ha sostenido, en la esfera de Habermas, que las polémicas literarias en tiempos del Conde Duque eran «una forma barroca de publicidad ‘representativa’», en una sociedad en la que «la política no se debatía directamente, sino que se desplazaba, se ‘ponía en escena’, organizándose en torno a representaciones simbólicas del poder o del ‘aura’ de autoridad cifradas en el vocabulario de la ‘alteza’, ‘majestad’, ‘fama’, ‘dignidad’ y ‘honor’ que la hacía representable» [135]. En esa esfera pública de la *representación* es, por ello, muy difícil transitar, dilucidarla o explicar la verdad, la sinceridad o, incluso, las razones de los elogios y alianzas tan cambiantes de los ingenios madrileños de entonces, aunque en nuestro caso da la impresión de que en los que alaban a Carlos han predominado buenas relaciones, salvando, claro está, las habituales pullas de vejamen y la pelusa u odio pasajero que, en ocasiones, levantaba la envidia no siempre literaria. Cuando elogian la pluma de Carlos, Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua y Vélez andaban el sexto decenio de su vida; han agotado, pues, la mayor parte de su carrera. Lope, el patriarca, es generoso con ellos en el *Laurel*, y se percibe un cierto compañerismo [136].

Calderón y Villaizán engrosaban, por la edad –treinta y veintiocho años, respectivamente–, la bandada de esos *pájaros nuevos* que el Lope de la senectud veía volar sobre su cabeza, intranquilizadores y al acecho, aunque lo rodearan fénix, cuando fue conveniente [137]. Este tampoco les ahorró elogios, y en el caso del joven Villaizán llegó mucho más lejos escribiendo la *Elegía* a su muerte, que Rozas incluyó en el ciclo *de senectute*, caracterizado por «un conflicto eje [...]: la cerrada alternancia de poemas cortesanos, en declarada búsqueda de mecenazgo, y de otros muy personales donde las quejas, ante la negación de esa ayuda, desembocan en una clara, si cautelosa, protesta ante la Corte, los poderosos y el Rey» [138]. *Et pour cause*: en 1632, Villaizán «figuró muchísimo, para bien y para mal, en la corte, en relación con su privanza poética con Felipe IV», por lo que era dable suponer que esa *Elegía* entrara, por interesada, en el grupo de los «poemas

135. En «Las obras de don Luis de Góngora y el Conde-Duque...», en Noble Wood, Roe & Lawrance 2011, 174.

136. A Vélez le tributa otros homenajes, verbigracia, por una de sus comedias, en un soneto del código Durán (Martínez Comeche 1997, 93). Hay que decir también que el Fénix no nos ahorra la habitual pulla que todos dedicaban al pobre de Ruiz de Alarcón, como, por ejemplo, en la loa de la égloga *Antonia*, en la que un antiguo actor convertido en autor de la legua dice haber comprado comedias de Lope, «que sin ser Mendoza | es más Hurtado que Vega», de Montalbán, de Amescua, de Godínez, «las de don Juan de Alarcón | todas me salieron tuertas» (don Manuel Machado, *La égloga Antonia. Una obra inédita de Lope de Vega*, tirada aparte del *Boletín de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Madrid, 1924, págs. 16-17).

137. Calderón lo elogia en más de una ocasión (mira, por ejemplo, Pedro Calderón de la Barca, *Poetas inéditas*, Madrid: Biblioteca Universal, 1881, pág. 32).

138. «El género y significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid: Cátedra, 1983, págs. 465-484; cito por la edición incluida en Rozas 1990, 169.

indirectamente peticionarios» del ciclo. Desde esta perspectiva la composición de lugar sería de cajón: «[Villaizán] era un dramaturgo de mediano talento, todavía inexperto, y no sabemos que Lope tuviese especial predilección por él, quien, desde luego, fue uno de esos ‘nuevos’ que le cerraban el paso y que tanto critica en los poemas de esa época [...] La elegía de Lope muestra que su autor no se cree las grandes alabanzas que hace del desaparecido y que está pensada para que la conozca el Rey. Tal vez Lope soñó con sustituirle en su privanza poética, ya que parece que el Rey utilizaba a Villaizán para distintas labores semejantes a las que Lope venía realizando como secretario, incluso de poemas, tanto tiempo con el Duque de Sessa» [139]. Unos versos de la elegía con la mención expresa del mecenazgo real («Y aquel Monarca, cuyo cetro solo | de la cuna de Febo se dilata | [...] | Mecenas te animava y proponía | entre aquellos ingenios singulares» [140]) harían verosímil la propuesta de Rozas.

De este encumbrar o *poner por delante* de los demás, que no de otro modo latiniza aquí *proponer*, dejaron testimonios envidiosos y miserables quienes habían disfrutado de una situación eminente en Palacio. Antonio Hurtado de Mendoza quiere ofender al nuevo en sus archicitadas coplas ¿*Quién mató al Comendador?*, en las que, entre otras lindezas, lo llama *poeta de ayuda*, e ironiza a costa del nuevo Apolo de Palacio [141]. El secretario personal de Felipe IV sangraba por la herida que más le dolía, la de verse relegado de una privanza en beneficio del joven poeta. En tiempos en los que el lenguaje del poder se identificaba con su política, por alusivo que fuera, y cuando ya había permeado por completo la terminología y el pensamiento de Justo Lipsio, el uso de términos especializados no se debe considerar inocente, ni en este caso pasar por alto, verbigracia, que el elegido por el secretario para insultar coincide con el que designa a los privados en los *Politicorum sive civilis doctrinae libri* (III, 3-4), *adiutores*, que se vierte *ayudas* en la forma más leída aquí, la traducción castellana

139. No sé si tendrás a mano la primera edición del trabajo (*Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»*, Badajoz & Cáceres: Universidad de Extremadura, 1982, págs. 25-26, 35, respectivamente) o te es más cómoda la incluida en Rozas 1990, 91, 103, asimismo respectivamente. Debemos tener en cuenta, sin embargo, que Dixon, al que no tuvo en cuenta Rozas, puso ciertos límites a esta privanza.

140. Lope 1633, h. 3r, 3v & 1r, respectivamente. Seguro que tienes el facsímil de Pérez Gómez o la edición de (don Joaquín) Entrambasaguas.

141. Antonio Hurtado de Mendoza, *Obras poéticas*, ed. de don Rafael Benítez Claros, Madrid: Real Academia Española, 1947, II, págs. 21 & 77, respectivamente; también, con mejor puntuación, en Antonio Hurtado de Mendoza, *Antología poética*, ed. de María Cruz García de Enterría, Santander: Cuévano, 1986, 110-113. Mira asimismo Dixon 1961, 11-12; Gareth A. Davies, *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)*, Oxford: The Dolphin Books, 1971, págs. 57-59. Te diría que me pellizcaras, para que no alucine, pero no puedo dejar de recordarte que, aunque aquí Mendoza está diciendo con claridad que ha sido sustituido por Villaizán en la corte como poeta, Apolo es también entre los poetas de entonces, como te anotaré más abajo, el propio rey Felipe IV.

de don Bernardino de Mendoza «dirigido a la nobleza española» [142]. El instruido político don Antonio agarra –dirás tú que como yo ahora– la ocasión, y el término, por el copete y ejemplariza con el mozo la peor de las elecciones posibles de un consejero, cortesano, inmaduro y poeta por añadidura. Y, puestos a befar, acentúa su sátira con sentidos que van del servil al escatológico, sin olvidar que *poeta de ayuda* está transparentando *perro de ayuda* y a saber cuántas indignidades más [143].

No estoy totalmente seguro, en cambio, de que fuera también dolido testimonio el elogio hiperbólico que Pérez de Montalbán le dedica en su *Para todos*, que se suele considerar irónico por el contraste de esta semblanza con las demás [144], aunque fue el Quevedo de *La perinola* el responsable de esa lectura: reinsertándose de nuevo, y después de la cárcel leonesa, en el círculo del gobierno, da de mandobles a Montalbán, tomando a un Villaizán en ascenso como paradigma de las miserias del doctor, y así, de paso, puede incensar –como Lope y Medrano, todos al mohíno– a persona tan cercana a Felipe IV [145]. Lope, por su parte, pareciera querer

142. Mira el texto latino en III, 3-3 (te hablaría con gusto de la edición plantiniana que manejo de las obras de Lipsio, en cuatro hermosos tomos cuidadosamente expurgados, que fueron de los Medinaceli). El castellano lo tendrás en *Los seys libros de las políticas o doctrina civil de Justo Lipsio*, Madrid: Imprenta Real, 1604, págs. 52-57.

143. «Diré esta verdad, aunque con vergüenza [...] agora sea por la edad o por la criança, o bien de hecho, les es negada a los cortesanos esta primera suerte de ingenio y entendimiento», la de dar consejo (Lipsio 1604, 53). O bien: «El ingenio de los moços es ordinariamente de poca providençia» (55). El ejemplar por el que cito tiene anotaciones de un lector coetáneo, que son un excelente testimonio de la recepción y reacción desilusionada del cortesano o pretendiente de entonces; aquí, por ejemplo, anota: «Pues así sucede, que les hacen de la Cámara y nunca llegaron a 40, que ni saben qué cosa es mundo, ni otro que caçar». El lector tiene pedigrí, por lo que pensaré si dedico algún ocio a presentar la glosa en contraste con el texto en un descarte, de esos que de tarde en tarde publico –lo recordarás, con sus cubiertas de papel secante viejo encarnado– sobre tal o cual de las pocas piezas de interés que van quedando en mi librería, que siempre ha sido la tuya. Vendrá bien, en lo concerniente a Mendoza, contextualizar el difícil equilibrio entre lo público y lo personal en la configuración formal de la sátira barroca política en verso, teniendo en cuenta la divulgación de los principios de la razón de estado y, en consecuencia, su banalización, e inmediata devaluación y reconstrucción semántica por medio de la poética de la sátira. En su vertiente formal, será imprescindible el ensayo de Flavia Gherardi, «Yo os diré lo que me han dicho: las ‘voces’ satíricas del Conde de Villamediana», en Antonio Gargano, Maria d’Agostino & Flavia Gherardi, eds., «Difícil cosa el no escribir sátiras». *La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2012, págs. 227-253, así como también la mayoría de los trabajos de este tomo.

144. «154. Don Gerónimo de Villayçán y Garcés, letrado famoso y poeta luzidíssimo, por ser su ingenio como el maná, que sabe a todo lo que quiere, y de quien se puede dezir con verdad que la Fortuna y el Merecimiento se están dando las manos. Ha escrito, fuera de otros versos a varios asuntos, tres comedias con el mayor aplauso que jamás se ha visto» (Juan Pérez de Montalbán, *Para todos*, Madrid: Imprenta del Reino, 1632, fol. 347). La juventud de Villaizán, desde luego, no cuadra ni con su condición de letrado famoso ni con la de la acaso maliciosa comparación del maná.

145. Francisco de Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. de Celsa Carmen García-Valdés, Madrid: Cátedra, 1993, págs. 482-483. No da mayor relevancia a esta anécdota Dixon, si no es en el contexto de las disputas literarias o de los elogios (1961, 11-12).

también dorarse la píldora a sí mismo al escribir su *Elegía* y al mantener a Villaizán en su círculo o incorporarse él interesadamente en el del joven. Si esta fue la razón de la escritura de la *Elegía*, cobraría aún más interés la estrategia de difundirla estampada en pliego suelto –hasta podríamos decir que se escribió solo para ser impresa–, con el objeto de vocear amistades con el *ayudante* de Felipe IV, aunque bien es cierto que en esos años puso en letras de molde otros poemas como la *Égloga a Claudio*, *Huerto deshecho* o *Amarilis*, de cuya carga personal y sentimiento no podemos dudar después de estudios como los de Asensio y Rozas.

Te anoto esto porque quizá no debiéramos leer solo a la luz de una estrategia peticionaria y ambición cortesana la *Elegía en la muerte del licenciado don Gerónimo de Villaizán por su amigo frei Lope Félix de Vega Carpio*. Don Jerónimo debió ser persona más cercana al Fénix de lo que parece de leer este texto tal como ha interesado contextualizarlo en el ciclo *de senectute*; y esa amistad habrá que datarla años antes de que la luna poética del joven alcanzara su acmé girando en torno al Rey Planeta. Cuando tenía menos de veinte años coloca una espinela suya en los preliminares de *Orfeo en lengua castellana* (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1624), libro acaso más de Lope que del autor que figura en portada, o en dudosa frontera [146]. Se explicaría esta circunstancia por la amistad o por la protección del maestro Lope y también del amigo Pérez de Montalbán, que no tendría, así, ninguna razón para reírse de Villaizán como maliciaba Quevedo; antes al contrario, sí para exagerar unas alabanzas al compañero de otrora en proporción directa a su buena fortuna, en lo más alto en 1632, año de la publicación de *Para todos*, fechas en que también lo panegirizan otros, como Medrano, según veíamos.

Tampoco me parece que la *Elegía* sea tan vacua como se ha dicho. Aunque alude con claridad al mecenazgo, no insiste tanto en ello como para que podamos considerarlo indirecta interesada. Forma parte de la lista de méritos de Villaizán, y solo descontextualizando esa alusión podemos aseverar que Lope anda haciendo *altrobiografía*, por utilizar el término de Viart que pretende definir la transposición de las circunstancias del biografiado al biógrafo. Verdad que menudean las hiperbólicas alabanzas, pero ¿qué elegía que se precie no usa los recursos inherentes al género? Desde esta perspectiva, no tiene por qué leerse con sospecha el epitafio que propone Lope: «Aquí yaze | [...] el español Terencio». Difícil, sin embargo, es hacerlo sin sonreírse cuando lo califica de «Festiva aristophánica eminencia» de los teatros españoles [147]. Pero recordarás que

146. Felipe B. Pedraza Jiménez expone las circunstancias de la posible autoría de Lope del *Orfeo* publicado a nombre de Pérez de Montalbán, en su edición del *Orfeo en lengua castellana*, facsímil de la príncipe de 1624, Aranjuez: Ara Iovis, 1991.

147. Vega 1633 (1969), fol. 3r & 3v, respectivamente.

el inusual adjetivo tiene enjundia teórica en el prólogo a las coetáneas *Rimas* de Burguillos, en donde se utiliza con concesiva, más que satírica, *sprezzatura* [148]. Lope fijaba amistosamente la imagen del mozo como autor teatral en la elegía de su muerte.

En el curso de esta, además, lo exime de «esterior amistad y embidia interna» (h. 4r), de la que adolecían los otros pájaros nuevos que murmuraban de día y le hurtaban de noche, según los retrata en la *Égloga a Claudio*. La paranoia lopesca de sus últimos tiempos [149] no me parece en la *Elegía* tan visible como quiso Rozas, perfilándonos un Villaizán que, sin ser ave de rapiña, vuela en la misma bandada, y al que Lope, hipócritamente, ve solo como una última oportunidad para, sustituyéndole, ocupar «el lugar primero», en una suerte de ambición que a mí me parece más bien condenar –lo que es, claro, lugar común del género consolatorio–, en la que se solía contraponer lo perdurable que se goza a lo accidental de este mundo que amarga y alarga el padecimiento de los que tienen aún que continuar en él su triste senda [150].

No sé qué opinarás tú, pero a mí no me parece este un poema de puro trámite; lo percibo bastante sincero, y tiene momentos de un lirismo funeral que recuerda los mejores lamentos o endechas, como la serie de comparaciones florales para expresar la llegada imprevista de la muerte. Pero no es aquí donde tengo que aburrirte con un pobre análisis de la pieza, que no cabría en el artículo para el homenaje. Aunque me gustaría poder demostrar la implicación personal de Lope en la vida del joven Villaizán,

148. Te lo sabes de memoria, pero lo hago constar: «No doy disculpas de sacar estas rimas a luz, porque fui mandado, y porque no era justo que no las gozasen los que saben agradecer los estudios ajenos y hallar con entendimiento, entre la corteza aristofánica, la verdad platónica» (*Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Rozas & Jesús Cañas Murillo, Madrid: Castalia, 2005, pág. 117).

149. Con todos los respectos, claro, hablo de *paranoia*, que fue definida por quien, escaldado, sabía del asunto: «Si don Ioseph Pellicer hubiera buscado la vanidad en sus escritos, en nada pudiera fundarla como en haver hecho Embaraço con su *Fénix* al que en su *Historia Natural* llamó *Fénix de España*, como sin duda lo fue en su profesión Lope de Vega, que, no contento con tal i tan grande fama como tenía, no desseando tener acompañado en ella, juzgava que qualquiera que amanecía entonces se la arrebatava. Con esta emulacion, si unas vezes alabava, otras procurava desluzir, i passaron por ella don Luis de Góngora i los que seguían su estilo, don Francisco de Quevedo, i quantos imaginava que se la competían en qualquiera facultad, de que permanecen contra todos i contra él diversos escritos, ya expressos, ya disimulados» (*Bibliotheca formada de los libros i obras publicadas de don Ioseph Pellicer de Ossau y Tovar*, Valencia: Jerónimo Vilagrassa, 1671, fol. 158).

150. Naturalmente aquí necesito tu consejo más que en otros lugares, porque, si bien me convencen la mayoría de los argumentos de don Juan Manuel para sostener su tesis sobre la nómina literaria y las características literarias y biográficas del ciclo *de senectute*, a veces ilumina a la máxima potencia lugares que le permiten cuadrar todo –en este caso los tres tercetos de la *Elegía* que más le convienen (en la *Elegía*, h. 4; Rozas 1985, 35; 1990, 103-104)– y se entretiene menos en otros que, si no cambiarían en sustancia sus conclusiones, sí permiten matizarlas, que es lo que yo estoy haciendo aquí.

interpretando algunos versos de la *Elegía* como alusivos a su padre, y fantaseando quizá sobre una relación amistosa con el boticario Diego de Villaizán [151]. No era este alguien desconocido. «Docto y agudo» lo consideraba su colega De la Fuente Piérola [152], alabando su rarísima obra sobre el áloe, *Discurso e información en que se prueba que el agua llovediza con que se lavare el azíbar para separarle la virtud purgante se ha de derramar*, impreso en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, en 1624, la misma imprenta y año en que Lope estampa su *Circe con otras rimas* y ¿Pérez de Montalbán? el *Orfeo*, en el que aparece la décima de Villaizán a la que antes he aludido. Quizá tengas ejemplar de ese folleto en tus arcas, y, al intentar documentarlo, habrás buscado en vano referencias en las tipobibliografías y repertorios habituales. Échale un vistazo porque nos permite acaso agregar una nueva composición a la lista de las del hijo, el epigrama latino sin nombre de autor de los preliminares, similar a otro por él firmado en los del *Fénix* de Pellicer.

Como prenda también de amistad familiar de maestro y discípulo me gustaría poder leer la *Elegía*. Cobrarían sentido algunas de las difíciles coplas del Discreto de Palacio contra Villaizán e, implícitamente, pienso que también contra su mentor Lope. En sus preguntas «¿Quién de Lope está en el quicio? | –(yo le conocí edificio)– | ¿Quién trompeta del juicio? | ¿Quién el pecado sin vicio, | que usurpa lo que le dan? | Villayzán» [153], ¿podríamos leer alusión no solo a la cercanía y al apoyo al joven de un Fénix envejecido y venido a menos, de cuyo *edificio* queda solo el *quicio*, no precisamente el de la mancebía, sino el de una obra de la que se vale Villaizán, en parecido comercio al que algunos piensan tuvo con otro joven amigo, Montalbán, a propósito del *Orfeo*? No sé si sería violentar los goznes concluir que Lope se dejaba parasitar, y llenaba de alabanzas a un Villaizán para no perder comba. Y, en el acto, el otrora amigo, Mendoza, cortejado antes por el Fénix –a su esposa había dedicado la comedia *El vellocino de oro* en 1623, declarándose discípulo de don Antonio (!), y a este, ya secretario de Felipe IV, una larga epístola llena de cumplidos para él e indirectas para el Rey, publicada en la *Circe* (1624)–, le dispara a matar por

151. En la h. 2r hay unos tercetos que me inquietan, en los que equipara a Villaizán con el ave fénix, cuya muerte y nacimiento simultáneos poetiza bellamente, por aparecer «por nuestro polo | cuando los fines de la vida exalas», lo que le lleva a afirmar que, con la muerte, «el cielo quiso darte | la misma patria que a tu padre Apolo», para inmediatamente seguir «y el que te cupo de la tierra en parte | tan noble por el Arte que profesas». Lope que, como él mismo dice, quiere afinarse en su conceptismo, para imitar el estilo del joven poeta –alabado por Gracián, recuerda–, quizá nos habla de un padre celeste, en cuyo sol vive el difunto, y de un padre terreno, no el boticario, sino el mismo Villaizán-Fénix que es su propio padre porque de sí mismo procede. No sé, Alberto, no sé.

152. Así lo califica el oficial de la Real Botica Jerónimo de la Fuente Piérola en su *Fons et speculum claritatis*, Madrid: Gregorio Rodríguez, 1647, fol. 13r.

153. Hurtado de Mendoza 1947, II, 22; Hurtado de Mendoza 1981, 113.

interposición del joven, que lo había sustituido en Palacio —«Cuando os bastaba mi pluma, | que fue la gala y solaz | de Palacio, antes que fuese | en ti Apolo Villaizán» [154], escribe en un romance— con la ayuda o con el plagio consentido y asistido por Lope. Quizá por esto no tenemos constancia de la prolongación de la amistad entre Lope y Mendoza después de 1628, cuando data la carta que te he citado. Ausencias como la de este y de Quevedo entre los ingenios que alaban a Carlos, si hubiera que explicarlas, quién sabe si se debieran a la incompatibilidad de estos círculos más o menos cercanos al Rey, si no son resultado de la pura casualidad o de las amistades peligrosas de los solicitantes. Quevedo, entonces a partir un piñón con Olivares, trabajaba junto con el Conde de la Roca y Antonio Hurtado de Mendoza en la motivación de la opinión política por medio de tratados impresos [155]. No sé si me dejarás fantasear con la posibilidad de que Carlos fuera algo más que un niño prodigio particular, y que el olivarismo de Quevedo y Hurtado de Mendoza, en esos años tan unidos [156], pudiera haber constituido un óbice para figurar paratextualizando en las *Horas de poetas*.

Mejor será que vuelva a la *Elegía*: lo sincero no tiene, en cualquier caso, por qué quitar lo pedigüeño o la perentoria necesidad de llamar la atención. Es perfectamente compatible la amistad con el interés en lo público, en el comercio literario, más incluso si consideramos este parte de la representación política. Y algo mejoró la de Lope en los años de frecuentación de Villaizán, tiempo también de nuestro manuscrito, pues, aparte de haberse representado en 1629 dos comedias suyas ante los Reyes, en 1631 comparece de nuevo entre cortesanos, y el Rey ve en casa del Conde de Montrerey *La noche de san Juan* un veintitrés de junio. Pero también, si pensamos en lo privado, media el interés en la amistad, sobre todo en tiempos en los que Lope quiere asegurar su vejez, no tanto por la ambición de ser siempre el primero y único, que le achaca Pellicer, sino porque es lógico que entonces ya sus amores fueran reales, pero de los contantes y sonantes; y no por la tópica avaricia de la senectud, sino por las necesidades que preveía en esos años de galopante crisis económica, con devaluaciones continuas y bajada de la moneda de vellón que afectó a sus ahorros y a sus planes para el matrimonio de la hija, preocupaciones que, si no son materia de su poesía, sí que le amargaban en su epistolario

154. Hurtado de Mendoza 1947, II, 77.

155. Don Gregorio Marañón, *El Conde-Duque de Olivares (La pasión de mandar)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1945, págs. 126-128; John H. Elliott, *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona: Crítica, 1990, pág. 415.

156. Me apoyo en el artículo de María Cruz García de Enterría, «Pruebas escritas de una amistad. Francisco de Quevedo y Antonio Hurtado de Mendoza», en *Homenaje a Eugenio Asensio* 1988, 199-213, ante el que don Eugenio reaccionó: «Escribe cada día mejor y con más trasfondo crítico», como anota en su ejemplar del homenaje.

de estos años [157]. Los agobios del siglo dorado, y más si eran vergonzantes, afloran poco en la literatura personal cuando imposta seriedad; ‘los de literatura’ nos solemos olvidar de ellos y acabamos viendo solo la cara más aséptica y brillante; por decirlo con las palabras que el escritor del que te he colado una frase antes pone en boca de Íñigo, «lo que pasa es que luego uno va y mira un cuadro de Diego Velázquez, oye unos versos de Lope o de Calderón, lee un soneto de don Francisco de Quevedo, y se dice que bueno, que tal vez mereció la pena».

A saber si le mereció a Lope, si imbricamos –como podemos– su espina para Carlos en el ciclo final de su obra, si no por lo que expresa, sí seguramente por la cronología, acaso por la compañía de un Villaizán, un Vélez, un Calderón, etc., y vete a saber si también por las circunstancias del presunto autor material de este librito. Desde la primera vez que lo examiné, hace doce o catorce años, siempre he andado ojo avizor en mis lecturas y en las bibliotecas y archivos por si daba con un Carlos que me cuadrara. Si interpreto a la letra un par de versos de la décima del más joven de nuestros poetas –tu pluma «nace siendo admiración, | asombro será, si vive»–, podría pensarse que Villaizán pronostica la maestría de un Carlos adulto. Pensé por ello que quizá habría que rastrearlo entre calígrafos y pendolistas de nombre conocido, sin descartar la posibilidad de que el niño alcanzara la madurez como maestro. Un par de calígrafos de nombre Carlos hallo en los repertorios: Carlos Vidal, del que Servidori reprodujo un par de líneas de una dedicatoria, que muestra influencia de Morante y Casanova [158]; y Carlos García de Cortázar, hijo del famoso calígrafo Agustín García de Cortázar. Uno y otro, sin embargo, debieron nacer después de la mitad del siglo XVII [159]. Por si a Cotarelo se le hubiera escapado algún nombre de las actas de la cofradía de San Casiano de maestros de Madrid, las he revisado de pe a pa, pero no he obtenido resultado alguno –bueno, sí, la diversión al enterarme de cosas perfectamente inútiles para lo de ahora y ver cómo el secretario que había sustituido a José de Casanova, José García de Moya, luce sus habilidades y reivindica arte en rasgados liberales con, por ejemplo, una firma que sustenta la representación de un cazador a caballo que hace amago de lanzar un venablo a un ave, lo

157. Miento; había escrito un soneto sobre el problema, del que transcribe los tres últimos versos en carta a Antonio Hurtado de Mendoza, en los que se refiere a la devaluación y menciona con sorna a Carlos Strata, banquero de millones de Felipe IV (don Agustín G. de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid: RAE, 1943, IV, pág. 131).

158. Servidori 1789, II, lámina 58. Dice el texto de Vidal: «Por muchos títulos devo dedicar al señor don Luis de Pinillos esta corta obra, para mostrar en alguna manera tengo siempre muy presentes las grandes obligaciones que devo a V. M.» La sugerencia de la dependencia de esos dos maestros es de Cotarelo 1913, II, 307. No obstante, Servidori en el primer tomo de su obra menciona a Carlos Vidal entre una serie de calígrafos que pudieron florecer ya en el siglo XVIII (Servidori 1789, I, 151).

159. Cotarelo 1913, 229 & 231-232.

que se va acentuando según avanzan los folios e imitan otros firmantes, buena muestra del desbordamiento artificioso y pictórico de un virtuosismo a lo Díaz Morante hijo, que contrasta con el orden fundamentalmente caligráfico de los primeros años del siglo—.

Tampoco era el de Carlos un nombre que llevaran muchos españolitos del siglo XVII, a pesar de la marca ilustre que tiene por haber sido el del Emperador y el de algunos de sus descendientes. Ya te estarás imaginando por dónde quiero llevarte ahora. La verdad es que los mismos poetas nos darían, a poco que nos empeñáramos, argumentos para materializar lo que ni siquiera fuera lícita sospecha. Si hojeas los paratextos poéticos de los libros de escritura —al glosar los versos antes te he dado cuenta de algunos—, se van repitiendo tópicos de la alabanza, imágenes, referencias mitológicas, etc. Pero como nuestro pendolista era un niño, no será extraño que se modifique el espíritu y los referentes del elogio. Que este niño era un amor, ya puestos, hasta lo diríamos tú y yo; Calderón, como Lope, se vale del tópico de hacer proceder la pluma con la que Carlos escribe de las alas del dioscecillo, para acabar identificándolo con «el mismo Amor», como muy justamente podrías decir tú de cualquiera de tus nietos. Estoy seguro, en cambio, de que a Beatriz o a Rosa María no les dejaría de extrañar que los encariñaras llamándolos, como Alarcón a Carlos, nietos de la espuma, lo mismo que a mí si alguien se refiriera del mismo modo a Lucía, por más que me achacara gongorismo o pura metonimia [160]. Lo sé, a veces los poetas, por despuntar de agudos, alquitaran comparaciones peligrosas, pero quizá no tanto [161]. No sé si te convenceré, pero no dejes, por favor, de tener en cuenta que en una parte importante de los casos del uso del par de rimas gongorinas, a las que me refería más arriba, los poetas españoles barrocos, y, por supuesto, algunos de sus modelos italianos, abocaban al lector a un conglomerado de humedades, marinas o no, y al campo de un erotismo venusino y libre, como en el caso de la *Soledad* segunda o de la *Égloga a Claudio*.

160. Cupido, calor, es hijo del agua, frialdad, porque lo puede todo, como nos dice cualquier mitógrafo, o cualesquier usuarios de oficinas, como, por ejemplo, Antonio de Eslava; Amor se dice nacido del agua para «dar a entender la potencia del amor torpe, porque si toca a un corazón el más helado y frío, digo a un viejo más blanco en canas que la espuma del agua, luego le porná hecho un fuego, porque todo lo puede amor, todo lo allana y tiene la calidad del fuego que a todos los otros elementos predomina. No hay que fiar en años ni en letras, que a todos avasalla el amor, y ésta es la causa por qué el amor es hijo del agua» (*Noches de invierno*, ed. de Julia Barella, Pamplona: Gobierno de Navarra, 1986, pág. 105).

161. Un caso entre muchos. ¿Sería consciente Vicente de Gusmão Suares de la posible lectura en desconfianza que tendría el paralelo Baltasar Carlos recién nacido y Alejandro, y de sus correspondientes padres de nombre Felipe, después de las dudas sobre la paternidad del macedonio? Lo tienes en *Rimas varias en alabança del nacimiento del príncipe Balthazar Carlos Domingo*, Oporto: João Rois, 1630, págs. 34-39, del que también procede, por cierto, el modo de referirme a la Fama del que me valgo antes en un par de ocasiones.

Y es que el ambiguo origen de Cupido, engendrado por Venus, sola o acompañada, recordaba demasiado las bastardías que propició *da per tutto* la diosa casquivana. Y esto se releva en este tipo de paratextos, que contienen numerosos elementos interpretables en coordenadas diferentes en la pluma de poetas para quienes, por decirlo con don Eugenio, eran «la alegoría, el emblema y la metáfora como un modo de conocer la realidad» [162], y, es de suponer, de espejarla. A este propósito, ¿cómo interpretar los dos versos últimos de la espinela de Mira de Amescua: «Pluma de Júpiter es | cuando fue cisne de nieve»? ¿Inconsciente o intencionado uso del *affaire* de Leda y el nacimiento de sus hijitos? Podrías decirme que no busque al gato más pies de los que tiene, y que, en este caso, Mira solo ha hiperbolizado torpemente o con poca propiedad sobre la base de la imagen desgastada del cisne trasunto del escritor, que, en este caso, además procede por su habilidad de lo más alto [163].

Pero a cualquier lector le llamaría la atención que la pluma de Carlos fuera despojo de un omnisciente y cínico pacarraco, trasunto en la tierra del transformista y todopoderoso asaltacamás. En la propaganda y literatura panegírica filipinas «la correspondencia del plano astral con el organismo político no ofrecía duda a nadie», escribe don Eugenio pensando en el Lope del *Huerto deshecho* [164], quien, durante estos años, no paraba de recordar al «Júpiter español», como en el soneto recogido en el código Durán-Masaveu, o en la *Égloga a Claudio*, refiriéndose a la expedición contra Inglaterra, que movilizó «Júpiter airado» [165]. Tendrás al alcance de la mano montones de recurrencias. A mogollón se agavillan en libros como el *Anfiteatro: el Rey era Júpiter*, «Júpiter de España valeroso» o «verdadero», como lo llaman el Conde de Coruña, el Marqués de Javalquinto, Ulloa Pereira, Antonio López de Vega, Andosilla Larramendi, Juan de Sada Vidarte, Antonio de Herrera, Baltasar Tello de Soto, Alfonso de Batres o Saavedra Fajardo, poniendo por las nubes el arcabuzazo de marras; «Júpiter hispano», «eres del orbe el Superior Tonante», Juan de Jáuregui; «Iove hispano», «soberano» o «castellano», Solís, Jiménez de Lara, nuestro Ruiz de Alarcón, Miguel de Silveira, el licenciado Araciel; «Júpiter cristiano», Juan Bejarano de Carvajal; «Tonante alteza», el P. Francisco de Macedo [166]. Antonio Mira de Amescua, que por los mismos días había puesto a escribir a Carlos con la pluma de Júpiter-Cisne, en una serie de

162. Lope de Vega, *Huerto deshecho* (Madrid, 1633). Reimpreso en facsímile con un estudio preliminar por Eugenio Asensio, Madrid, 1963, pág. 12.

163. Verbigracia, y *ad nauseam*, en el mundo de la emblemática: García Arranz 2010, 274-296.

164. Asensio 1963, 16.

165. Machado 1924, 213; Vega 1998, 697.

166. Pellicer 1631, fols. 14r, 14v, 19r, 22r, 23r, 23v, 37r, 37v, 44v, 72r, 20r, 21v, 24r, 27r, 30v, 40v, 25v, 36v, respectivamente.

estancias con las que cierra brillantemente tanto alarde de obsequioso ingenio, en las que describe el lance en términos astrológicos, concluye con un soneto en el que profetiza alegóricamente el triunfo del «Júpiter de España» sobre al toro, que, en la tradición jeroglífica, representa al súbdito rebelde [167]. Aunque no demos gran importancia a estos usos tan de circunstancias, sí que en ocasiones hay que tenerlos en cuenta, como un modo más de aludir que de decir, para la comprensión de la clave de tal o cual obra literaria, en especial las que tienen un interés panegírico, histórico o satírico [168]. No sé si exageraría mucho, por ende, de llegar a concluir en el futuro artículo de homenaje que ningún habitante de la corte podría, en un contexto como ese, pasar por alto la actualidad de un Júpiter de carne y hueso. La pluma de Carlos sería, así, la de un Júpiter adúltero metamorfoseado por amor de Leda en cisne; valdría tanto como decir metonímicamente que Carlos, hijo de Venus también, hijo del amor sin mayúscula, procede de un Júpiter de carne y hueso enamorado y adúltero. Un buen candidato para Júpiter sería Felipe IV, que no solo vivirá buena parte de su vida como cisne –por lo de ‘pájaro’– adúltero, sino que hasta incluso acabará su vida como cisne muerto, o al menos así se verá metamorfoseado y representado en uno de los «jeroglíficos» del aparato iconográfico que adornaba la iglesia del monasterio de la Encarnación; en concreto, era

167. Pellicer 1631, fol. 80v. Otras variaciones de la astrología poético-política que figuran en el *Anfiteatro* y nos podían interesar aquí son muchas. Quevedo en su imponente soneto y también Bocángel rizan el rizo y ya Júpiter es, más bien, el toro que rapta a Europa y, ladrón, es arcabuceado por el verdadero dueño del continente. El soneto de Calderón también se vale de imágenes astrológicas, y opone el Sol de España al raptor de Europa, del mismo modo que el de don Pedro de Bolívar; una Elisa, seguramente la amante del compilador, Pellicer, hace de su soneto un monólogo del toro, como una última consideración; el mismo tema astrológico en las piezas de Blanco Blauqui, Jacinto de Torres, o nuestro Villaizán (Pellicer 1631, fol. 18r, 26v, 29v, 39v, 83r, 41v, 42r, 75v). Fuera largo de contar lo que puede dar de sí tal vaciedad como la del *Anfiteatro*; además lo ha hecho ya mucho mejor y más orgánicamente Mercedes Blanco, «Un monumento poético en torno a la imagen de Felipe IV: el *Anfiteatro de Felipe el Grande*», en *Los poderes de la imagen*, ed. de Jacqueline Covo, Lille: Université de Lille 3, 1998, págs. 107-14. Díez de Revenga, al hilo de Saavedra, se ha referido en varias ocasiones al asunto; las habrás leído, sin duda, como yo. Me queda pendiente el examen del artículo de Elias Rivers en *Caliope* (2009).

168. Es el caso, por ejemplo, de la comedia de Rojas Zorrilla estrenada en la inauguración del coliseo del Buen Retiro en febrero de 1640, según la interpretación de Fernando Doménech Rico, «*Los bandos de Verona*, comedia áulica», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal & Elena Marcello, Almagro: Festival de Almagro & Universidad de Castilla La Mancha, 2000, especialmente págs. 162-164. Rozas, en el cerco monocorde que puso a todo lo que pudiera ser un capítulo de la desilusión de Lope y de su guerra contra los jóvenes, especialmente contra Pellicer, a la vista de su participación en el *Anfiteatro*, de *La gatomaquia*, de un pasaje de *El castigo sin venganza* y de un conocido soneto de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, sugiere que el Fénix se las tiene con Felipe IV, y aludiría a la deshonor del cronista de Castilla por los amores de su mujer con un personaje elevado; piensa Rozas, pero no lo dice, que sería el Rey (Rozas 1990, 160; 1982, 47-50; 1990, 118-123).

este uno de la primera serie de doce colgada en el atrio, a continuación de dos emblemas del Rey como León y como Sol [169].

Vélez de Guevara en su soneto se vale del mito del fénix, que, resucitando al sol, dora su plumaje con sus rayos. Los «rayos del sol –dice– por plumas le apercibe | ave real que, fénix, le engrandece» [170]. Quizá entendemos mejor el concepto de Vélez, así como la alusión al ave real, a la vista del romance en el que el Discreto de Palacio celebra el bautismo del príncipe Baltasar Carlos (1629): «Hoy, que el Águila real, | ave para dos imperios, | Fénix se renueva hermoso, | en el agua, y no en el fuego». El Príncipe es un fénix resultante de la renovación del águila, la de Austria, el ave solar por excelencia (y a saber si también una de las transformaciones jupiterinas dos veces practicada) [171]. ¿No te parece que Vélez se declara mejor que los demás con respecto a nuestro Carlos? Y es que «son los reyes como el sol, que siempre entran a dar luz con favores y mercedes», escribía Antonio de León Pinelo celebrando la brillante aparición de Felipe IV en el juego de cañas del 21 de agosto de 1623 durante la estancia del Príncipe de Gales en Madrid [172]. Vélez de Guevara, en los *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro*, concluirá: «Esta es casa del Sol: Filipo Quarto | Planeta de Austria, Atlante de Castilla» [173]. O Lope en su celestinesca *Égloga panegírica al epigrama del serenísimo infante don Carlos*, intentado convencer a Anarda para que ceda a la pasión del infante don Carlos, le recuerda: «Tiene en el cuarto cielo un sol hermano, | que adora el Sol cuando del indio viene» [174]. Lope también, en la *Oración* que compuso para que la recitara el niño de doce años don Antonio de Otero, «en unas conclusiones que tuvo delante de sus Magestades»,

169. *Descripción de las honras que se hicieron a la Cathólica Magestad de don Phelipe IV*, Madrid: Francisco Nieto, 1666, tercero en la primera serie de grabados que en mi ejemplar se hallan colocados después del fol. 54. Debo confesarte que yo no lo tenía en la memoria, pero lo vi analizado por García Arranz 2010, 289, cuya explicación del emblema es más que satisfactoria, aunque quizá la letra bíblica «*Nunc in eorum canticum sum*» podría hacer alusión a la faceta intelectual, mejor poética, que se atribuía a Felipe IV, cisne poeta también.

170. El mismo Vélez, en su *Elogio del juramento* del futuro Felipe IV (1608), había metafórico al príncipe en otro pájaro solar, como «Águila nueva de Austria» (Entrambasaguas, «Un olvidado poema de Vélez de Guevara», *Revista de Bibliografía Nacional*, 2 [1941], pág. 148).

171. Hurtado de Mendoza 1947, I, 149.

172. *Anales de Madrid (desde 447 al de 1658)*, ed. de Pedro Fernández Martín, Madrid: C.S.I.C., Instituto de Estudios Madrileños, 1970, pág. 253. Dentro de la construcción de la imagen de su Rey, en la que se empeña Olivares, la «de Felipe como sol fue aceptada inmediatamente por los poetas y dramaturgos de la corte, y enseguida pasaría a constituir un tema central de aquel reinado. El cuarto planeta que era el sol resultaba un emblema de lo más apropiado para el rey Felipe, cuarto de este nombre, y el concepto de *rey planeta* probablemente estaba ya acuñado hacia 1623» (Elliott 1990, 190).

173. Diego de Covarrubias y Leiva, *Elogios al palacio real del Buen Retiro*, ed. de Pérez Gómez, Valencia, 1949 (reimpresión a plana y renglón de la de Madrid: Imprenta del Reino, 1635), h. A2r.

174. En *La Vega del Parnaso*, Madrid: Imprenta del Reino, 1637, fol. 34v.

incluye la preceptiva alabanza pedigueña al Rey: «No quiere que del ánimo se aparte | esta ambición gloriosa | de llegar a la esfera luminosa | de vuestro claro sol, César divino, | rompiendo por el orbe cristalino | de Juno vagorosa» [175]. Tú mismo puedes alargar la lista, a poca costa, echando el anzuelo sin salir de tu biblioteca (con las mismas palabras, cuando la mía era toda mi dedicación, el noble y añorado don Domingo Ynduráin creía poder sacudir mi pereza, o el desánimo ciclotímico).

El que me llega a pasos agigantados viendo el canastón que me está saliendo con estos mimbres. Ya puestos –cada cual agarra la ocasión por donde puede–, Calderón equipara a Carlos con el Amor ya que este sabe enseñar siendo niño, «sin tiempo para aprender». Lope, por su parte, jugando a asimilar niño dios y otras divinidades aladas, concluye: «[...] con nueve | años tu edad cual es deve, | pues tienes sin tiempo fama». Dirás, probablemente con razón, que me despeño por el precipicio de la distorsión historiográfica reduccionista que suele concluir sobre todo a partir de los límites propios en palabras, comprensión y conocimiento; pero ¿por qué dos no serán bastantes *sin tiempo* para recordar que ese apellido tenía el niño Amadís, nacido en relativa bastardía, a pesar del matrimonio secreto? Hace alguna semana participó tu primo Juan Manuel –de cuya opinión en las notas a su edición del *Amadís* me valgo aquí– en un coloquio de los del SEMYR sobre libros de caballerías; a él y a Fernando Gómez Redondo pregunté si, aparte el sentido jurídico medieval estricto de *sin tiempo* que defendió Bonilla y San Martín –criatura menor de siete años–, o del que perfiló Scudieri Ruggieri, aduciendo pérdida de sentido jurídico original, de niño no bautizado y menor de veinticuatro horas, no podríamos interpretarlo, fuera ya de todo contexto especializado, como referencia al incierto origen, presumiblemente alto, pero del que se desconfía por no declarado; y, especialmente en este caso de Amadís, por completarse la filiación con la alusión a una alta paternidad («Este es Amadís sin Tiempo, hijo de rey»). No sé si a los muchos lectores de *Amadís* en el siglo XVII el sintagma les suscitaría, como a mí, las circunstancias del engendramiento en secreto y por amor del héroe caballeresco, ni si de esto se podían estar aprovechando Lope y Calderón para aludir en clave a las de Carlitos. La verdad es que no tengo muchos más argumentos ni autoridades. El Hijo de la Trinidad, nacido en la tierra sin obra de varón y con padre putativo –hablando con perdón–, es calificado por Lope del mismo modo que Amadís en uno de los poemas del código Daza: «Que

175. También en *La Vega del Parnaso*, fol. 229r. Figura en el código Daza (Entrambasaguas, «Un código de Lope de Vega autógrafo y desconocido», *Revista de Literatura*, 38 [1970], pág. 77); otra versión diferente en el mismo código (87-88), que su descriptor no reconoce como versión de la anterior. Continúa después con los elogios al Rey, al que llama Apolo; y más adelante, con motivo de aplicarse la fábula del castigo infligido por Júpiter al niño Cupido con la picadura de la abeja, solicita mercedes «al Júpiter de España».

y igual con su Padre eterno | sin tiempo en el çielo naze | con tiempo naze en el suelo» [176]. Más claro, en *Pastores de Belén*, en donde habla la Madre: «Aquella noticia suya, | aquel que nació sin tiempo, | para que en la tierra sea | con tiempo su nacimiento» [177]. Ciertamente, el sentido teológico de los dos nacimientos hasta yo lo percibo. Pero en este mismo contexto también es posible encontrar algún pasaje en el que el nacer *sin tiempo* podría ser interpretado como tacha; tal en el auto sacramental *El Peregrino* de Valdivielso, en que la Verdad se excusa: «Aunque sin tiempo nací, | me tiene el cielo por bella» [178]. La Verdad mitológica nace del Tiempo, Saturno-Cronos, pero de madre desconocida. Supongo que una busca más extensa en cordes y otros repertorios podría o no fortalecer esta aprensión mía.

La cual debiera tener un mínimo soporte histórico. Lo más cómodo sería referirse en general al pequeño batallón de los bastardos de Felipe IV, y, tras de sugerir que uno de ellos pudo ser nuestro Carlos, achacar para no entrar en más detalles las dificultades que comporta la identificación de una unidad en tal compañía de la guerra del amor. «Peligrosa cosa es galán rey y galán valido», escribía el teórico *damaísta* don Francisco de Portugal, pensando en la pareja que gobernaba desde Madrid, en su *Arte de galantería*, que tan bien nos acaba de editar José Adriano de Freitas Carvalho [179]. Podré, así, justificar el oscurecimiento interesado de la vida y obras de la mayoría de esos bastardos, y la discreción de quienes, al tanto del asunto, se relacionan con ellos, como, en este caso, nuestros poetas, que, sin embargo, concurrirían a elogiarlo por la cuenta que les pueda traer.

En cualquier caso, los *sin tiempo*, si me dejas llamarlos así a ver si el uso hace el órgano, menudeaban entonces. Incluso, los Carlos, como

176. Entrambasaguas 1970, 85.

177. *Pastores de Belén. Prosas y versos*, ed. de Antonio Carreño, Madrid: Cátedra, 2010, pág. 245.

178. *Doze actos sacramentales, y dos comedias divinas*, Toledo: Juan Ruiz, a costa de Martín Vázquez de la Cruz, 1622, fol. 94r. ¿Será un error por *del tiempo*? ¿Demasiado *facilior*? En tal caso, todavía tendría menos fortaleza todo esto. También, por cierto, este ejemplar de la príncipe de Valdivielso merecería, si no un descarte, sí algunas notas. Guardado en la biblioteca de un convento de agustinas recoletas castellanas desde la fecha de su publicación hasta el siglo XIX, algún auto, como el *Del hijo pródigo* (fols. 115-126), tiene anotaciones coetáneas de la edición que redistribuyen y reducen el texto, seguramente para una representación.

179. *Arte de galantería*, Oporto: Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade, 2012, pág. 56 (ten ojo, que circulan dos emisiones de este libro, una de ellas errada y retirada por su autor). La alusión está clara cuando advierte, acto seguido, «que ordinariamente es grosero el Poder y lo poderoso afectado siempre deja escrúpulos. Y de ninguna manera son pasaderos galanes de entre puertas, porque ya dijo la otra a un pretendiente éstos que se fuese con Dios, que no quería ser monja». Graciosa la aplicación de un principio político de raigrambre lipsiana en las primeras palabras, circunscribiéndolo a una nueva razón de estado erótico-cortesana, a la doctrina *damaísta*, transposición que sustenta en parte el tono serio e irónico de la difícil obra de don Francisco. La anécdota con que se comprueba el concepto se atribuye a Felipe IV y a una de las damas de su augusta esposa, cuando él quiso colarse una noche en sus aposentos.

el hijo natural de don Gómez Suárez de Figueroa, IV duque de Feria, nacido en 1628. Por Madrid circuló y fue alabado por sus prendas Carlos de Austria, hijo natural de Maximiliano I, duque de Baviera, nacido en 1615. Los hermanos de Felipe IV, si no tan prolíficos como él, pudieron blasonar de «prendas de yerros passados», como el Conde Duque calificaba a su bastardo legitimado poco antes de casarlo en 1642 [180]. Quevedo, en su *Jura del serenísimo príncipe Baltasar Carlos*, imagina a su tío, el infante don Carlos, «Adonis galan, Marte Guerrero», duplicando las «congojas» de Venus [181]. Por esas mismas fechas también triunfaba en belleza sobre el propio Adonis, al parecer de Lope en la citada *Égloga panegtrica al epigrama del serenísimo infante don Carlos*, original exégesis del famoso soneto dizque del Infante *Oh, rompa ya el silencio el dolor mío*. Lope alía el tono pedigüeño con una picardía celestinesca dolada en confianzas secreteras y secretariales, y que, en este caso, le lleva a fingir el intento de ablandar a la destinataria del soneto, Anarda [182], ante las quejas –y los posibles– de tan alto amante, por su «ingenio» poético, por su «hermosura», o porque, siendo quien es, «ocioso el oro quedará corrido, | tú de diamantes y de perlas hecha» [183]. De este Adonis, volviendo al caso, en julio de 1644 se declaró hijo «un Moço de hasta 22 años», según avisa Pellicer, añadiendo que como tal se trataba y por tal lo tenían sus partidarios. Apresado por un alcalde de corte, contra el que se insolentó, se le puso a buen recaudo en la casa de un alguacil en unos «encerramientos» en donde solían poner «los presos de mayor cuidado». Consultado el Rey, que por entonces seguía la campaña de Cataluña, se le trasladó a la cárcel de corte, y allí lo pudo visitar nuestro avisador, que lo describe tuerto con un ojo de plata, «blanco, Rojo, pelo castaño i barba rubia», vestido decentemente a lo palaciego y «las Acciones todas afectando Magestad», «la habla espaciosa y grave». En el libro de registro de la cárcel lo habían inscrito como «don Alonso de Padilla, por otro nombre Diego Ventura, por otro nombre don Carlos de Austria i Borbón, por otro nombre el Paje de

180. José de Pellicer, *Avisos*, ed. de Jean-Claude Chevalier & Lucien Clare, con una nota al manuscrito de don Jaime Moll, París: Éditions Hispaniques, 2002-2010, 3 vols., mi referencia en I, 330-331.

181. Mira, si es que te has hecho ya con un ejemplar, la príncipe quevediana de 1648, pág. 23; si no, en el año segundo de *La Perinola*, hay edición glosada.

182. Es, naturalmente, nombre derivado de Ana. Una Anarda, celebrada en 1636 por Antonio Hurtado de Mendoza (1947, III, 76-80; Anarda es también la madre del niño que se festeja en una décima [184]), era Ana María de Guzmán, duquesa de Medina Sidonia, que moriría joven en agosto del año siguiente (Jerónimo Gascón de Torquemada & Jerónimo Gascón de Tiedra, *Gaçeta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante*, ed. de Alfonso de Ceballos Escalera, Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991, pág. 408).

183. En *La Vega del Parnaso*, fol. 34v. Aunque parcial, cuadra la semblanza física y anímica que del Infante traza Matías de Novoa, *Memorias del reinado de Felipe IV*, I, Madrid: Ginesta, 1878 (CODDIN, LXIX), págs. 192-197.

la Virgen», y la causa de la detención: «por Embustero». Vista la causa en la Sala de los Alcaldes, el 19 de agosto de 1644, lo despojaron de sus ropas y lo vistieron de loco, con «un Sayo ajironado de muchos Colores y Justo de Botarga, con su Capirote y Cascabel» y a mula lo llevaron a Toledo, donde dio con sus huesos en el Nuncio, «para que allí le curen, i esto dicen fue orden de arriba» [184]. Si en 1644 el supuesto impostor Carlos de Austria contaba hacia veintidós o hasta veinticinco años, como le pareció a Pellicer que tenía, en 1631 andaba camino de los dos lustros. El infante don Carlos murió a finales de julio de 1632; había nacido en 1607. Si las cuentas de Pellicer y de quienes vieron al supuesto hijo son cabales, este tendría que haber sido engendrado por su presunto padre, poco más o menos, a los 15 años. Fisiológicamente hablando, podría ser, salvada la timidez que lo acogotaba [185]: su hermano mayor despuntaba ya garañón a esa edad. Pero no hay prueba alguna para reabrir ahora la causa de este Carlos, que vete a saber si era *prenda* de amores del Infante. Es posible también que el supuesto hijo o quienes lo sostenían aprovecharan para esta publicación la ola de arrepentimientos de estos años, primero el del privado, una de cuyas *prendas* extramatrimoniales era dada a conocer en noviembre de 1640, aunque cobrará carta de naturaleza dos años después, cuando en 1642 se capitule el matrimonio de Julianillo, ahora Enrique Felípez de Guzmán, con la hija del Condestable de Castilla [186]; también el de su Rey, que reconoce y legitima a don Juan José de Austria en agosto de 1643, mientras que se hallaba ausente de Madrid [187]. El paralelo entre dos espíritus aventureros como el del supuesto bastardo del Infante y el del reconocido por el Conde-Duque se relevan con el de la exhibición onomástica: quien acabó tan noblemente apellidado, se había llamado antes Julián de Guzmán, y, en la partida de bautismo, al decir de un testigo, Julián Ventura [188]; el Carlos de Aragón de marras, se llamó antes Alonso de Padilla, y habría sido inscrito al bautizarse como Diego Ventura, forma habitual por lo visto para los nacidos *sin tiempo*, de madre soltera o padre desconocido. Tampoco

184. Pellicer 2002-2010, I, 529, 532 & 539.

185. El apocamiento del Infante y su agobio en el brete de hablar en actos públicos o de protocolo, debido al «sobrado recato de errar», se deduce de los *Advertimientos del Conde-Duque al señor infante don Carlos* (1624), publicados por Marañón 1945, 446-449. No parecen las mejores condiciones para un amante cortesano, y se entiende mejor la 'tercería' de Lope.

186. Marañón trata el asunto y detalla las fuentes (1945, 293-294). Se hacen eco todos los noticieros de la corte, entre ellos Pellicer 2002-2010, I, 163 & 330-331. De otros hijos bastardos falsos o auténticos de Olivares escribe Marañón 1945, 424-426.

187. Con cualquier monografía clásica se podrían documentar estas circunstancias; Antonio de León Pinelo anota en sus anales el hecho (1970, 328). Fueron muchas las opiniones sobre la coincidencia de las dos legitimaciones; la narración más apasionante, la de Marañón 1945, 284-285.

188. Marañón 1945, 287-288. Estos datos se deben a un testigo del pleito promovido por don Luis de Haro contra la paternidad en 1647. En la partida transcrita en el pleito, y comprobada por Marañón, no figura, sin embargo, Ventura...

son mancas las circunstancias políticas, con el vacío de poder por la caída de Olivares; quién sabe si a río revuelto... Ni a mí se me ocurre, ni tú lo aprobarías, sugerir que la muerte del Infante y la perspectiva de un posible reconocimiento facilitara una manifestación más o menos disimulada de un hijo, y que a ella acudieran algunos de los poetas activos y cercanos a la corte. Pero ni tengo la más mínima posibilidad de probarlo, ni el fantástico Carlos de Austria parece, por su perfil, que pudiera haber sido nuestro aplicado niño prodigio.

Quien, como te propuse antes, habría nacido hacia 1622-1623. Felipe IV había cumplido los dieciséis años cuando, en 1621, su esposa le da una primera hija, la infanta María Margarita, el mismo año en que don Felipe accede al trono, el año también en que corre la voz por la corte de que Olivares complace y acompaña al Rey durante la noche «en cosas poco lícitas», «que son contra el Rey, contra Dios y contra la patria», como le censura Galcerán de Albanell, arzobispo de Granada, antiguo maestro del príncipe Felipe (IV) [189]. El secretismo y la discreción con los que se trataba el asunto de los bastardos reales dificulta mucho saber, por ejemplo, si el primero de ellos fue, como se asegura habitualmente, Fernando Francisco de Austria, nacido en 1626 de Catalina Manrique, hija del Marqués de Charela, Antonio Manrique, que tenía el cargo de Espía Mayor del reino [190]. Se confió su tutela y educación a Isasi Idiáquez, que sería también maestro del príncipe Baltasar Carlos. Documentados históricamente, además de don Juan José de Austria, el hijo de la Calderona, único legitimado en su mayoría de edad, hay seis más, que ocuparon cargos en la jerarquía eclesiástica y militar, brillaron en órdenes religiosas, y, en el caso de mujeres, se incorporaron a monasterios de patronazgo real [191]. Un Carlos también figura entre los documentados, pero nacido en 1639, que alcanzó la dignidad

189. *Epistolario español*, ed. de don Eugenio de Ochoa, Madrid: Atlas, 1945 (BAAEE, LXVI), pág. 61; la contestación de Olivares fue terminante, sin negar las salidas nocturnas del Rey, y aconsejando al Arzobispo «que no vuelva a mezclarse en lo que no le importa» (62). Comentan estas cartas, entre otros, Marañón 1945, 38, y Elliott 1990, 129-130.

190. Sobre su nacimiento y educación hasta su muerte a los ocho años hay documentación en el manuscrito Egerton 329, que aprovechó la primera vez Martin A. S. Hume, *The Year after the Armada and other Historical Studies*, Londres: Th. Fisher Unwin, 1886, págs. 228-236. De ahí bebió don José Deleito y Piñuela, *El Rey se divierte (Recuerdos de hace tres siglos)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1955, págs. 84-86. La noticia de su muerte, aparte la comunicación directa del tutor, se encuentra en los memorialistas de la época, por ejemplo en una carta de jesuitas: «De Guipúzcoa escriben que murió allí, en la villa de Heybar, donde residia, D. Fernando Francisco de Austria, por otro nombre el Charelo, hijo del Rey» (*Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús*, Madrid: RAH, 1861, I [MHE, XV], pág. 30).

191. En las publicaciones anteriores encontrarás listas; y, entre otras, la de don Joaquín Pérez Villanueva, *Felipe IV escritor de cartas. (Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava)*, Salamanca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1986. Agradezco a la simpar Conso Baranda sus sugerencias sobre la bibliografía en torno a los bastardos de Felipe IV.

de canónigo en la iglesia de Guadix, después de haber sido casado, y residido en la corte. Será, supongo, el «don Carlos, de quien no se conservan informes», como escribe Deleito y Piñuela. Podría ser, en cualquier caso, que nuestro niño prodigio fuera uno de los esquejes que, aparte estos, se dice dio de sí el fértil tronco del penúltimo de los Austrias españoles, al decir de algunos entre los veinte y los treinta.

Mejor en otra ocasión, dirás, una tarjeta postal. Si, aunque sea a salto de ojo, has llegado hasta aquí, unas pocas palabras tuyas bastarán, si no me mandas pasar de todo, para montar un chambado, pobre pero limpio, que no otra cosa va a necesitar la obra de Carlos y estas, al cabo, menudencias, por tratar de niños, plumas y hasta de pizarrines.

Tuyo,

Villares de la Reina, 29 de marzo de 2012.

POST SCRIPTVM

¡Tantas prisas para hilvanar estas notas! No van a servir ya para mucho. Pese a que los convocantes aludidos me han alargado un par de veces el plazo de entrega del original, con toda justicia no van a darme más treguas, las que necesitaría para redactar el artículo; y eso solo en el caso de un favorable parecer tuyo. Por evitar un retraso en la entrega del homenaje a su protagonista, lo último que yo querría, y por otras cosillas mi nombre queda fuera del índice. Ya no es necesario, pues, que pierdas el tiempo con esto; si acaso, te lo recordaré la próxima vez que nos veamos, y charlamos un rato. Ojalá que el destinatario no me lo tenga en cuenta. Por muy benevolente que siempre haya sido con los pobres a quienes caen pintiparadas las paulinas palabras de Comenius («Schola est vita hominis super terram»), ni todas las pampeñas del mundo podrían hacer competitivos los balbuceos de quien suscribe con la sapiencia de los electos en la nómina de su homenaje. Tampoco está ya uno en sus mocedades para emendalla: va siendo hora de ser formal; tomo buena nota, por decirlo con Lope, de que «es desdicha [...] | nacer bolando, y acabar mintiendo». Y es que hay cosillas que ni se arreglan ni se disimulan, por mucho que uno se haga el tonto, achaque chiquilladas e intente pasar por alumno en el homenaje de aquel maestro.



II Horas de poetas, folio 4r.



III Horas de poetas, folio 5r.



IV Horas de poetas, folio 7r.



Va Horas de poetas, folio 7v.



Vb Horas de poetas, folio 8r.



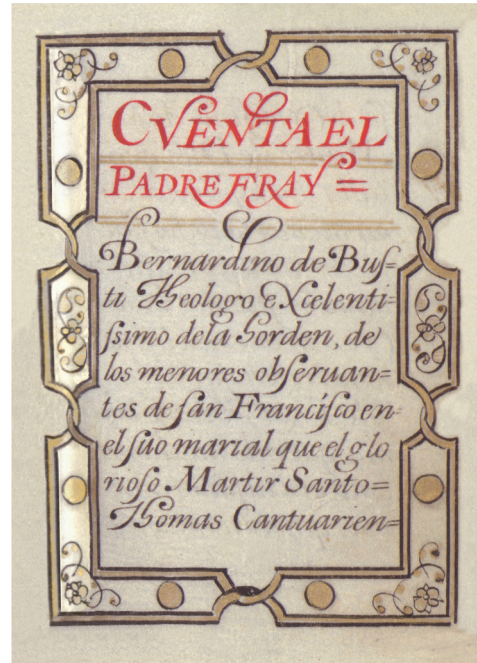
VI Horas de poetas, folio 9r.



VII Horas de poetas, folio 12v.



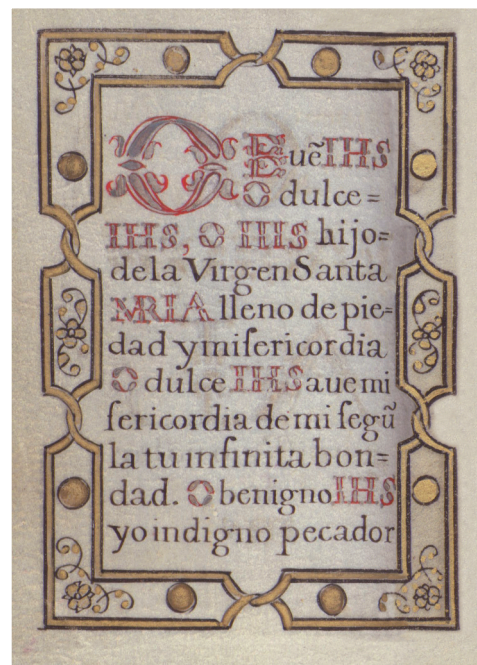
VIII Horas de poetas, folio 16v.



IX Horas de poetas, folio 17r.



X Horas de poetas, folio 27r.



XI Horas de poetas, folio 40v.



XII Horas de poetas, folio 53r.



XIII Horas de poetas, folio 55v.



XIV Horas de poetas, folio 46v.



XV Horas de poetas, folio 62r.