

X Encuentro Internacional sobre
Poesía del Siglo de Oro
(Universidad de Sevilla, 23-25 de noviembre de 2010)
Organizado por el Grupo de Investigación P.A.S.O.
(Poesía Andaluza del Siglo de Oro)

LA «IDEA»
DE LA
POESÍA SEVILLANA
EN EL SIGLO DE ORO

Edición dirigida por BEGOÑA LÓPEZ BUENO

I. García Aguilar, L. Gómez Canseco, G. Lazure, B. López Bueno, V. Lleó Cañal,
V. Núñez Rivera, I. Osuna, J. M. Rico García, M. Romanos, P. Ruiz Pérez

GRUPO
PASO



Sevilla 2012

Serie: Literatura
Núm.: 122

El presente trabajo se ha cofinanciado con fondos del Proyecto i+d FFI2011-27449 "El canon de la lírica áurea: constitución, transmisión e historiografía (III)", subvencionado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación (MINECO).



COMITÉ EDITORIAL:

Antonio Caballos Rufino
(Director del Secretariado de
Publicaciones)

Carmen Barroso Castro
Jaime Domínguez Abascal
José Luis Escacena Carrasco

Enrique Figueroa Clemente
M^a Pilar Malet Maenner
Inés M^a Martín Lacave
Antonio Merchán Álvarez
Carmen de Mora Valcárcel
M^a del Carmen Osuna Fernández
Juan José Sendra Salas

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

© SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA 2012
Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: secpub4@us.es
Web: <http://www.publius.us.es>

© BEGOÑA LÓPEZ BUENO (dir.) 2012
© POR LOS TEXTOS, SUS AUTORES 2012

Impreso en papel ecológico
Impreso en España-Printed in Spain
ISBN: 978-84-472-1440-2
Depósito Legal: SE 4684-2012
Impresión: Imprenta Kadmos

A la memoria de los Profesores Francisco López Estrada y Stanko B. Vranich, queridos maestros y prestigiosos investigadores de las letras sevillanas del Siglo de Oro. Con este recuerdo manifestamos el orgullo de sentirnos sus discípulos y continuadores.

ÍNDICE

<i>Presentación</i> , por BEGOÑA LÓPEZ BUENO	11
<i>Carrera profesional y orígenes socio-económicos de la élite cultural sevillana (siglos XVI y XVII)</i> , por GUY LAZURE.....	19
<i>El rostro en las letras. Retrato individual e identidad colectiva en la Sevilla del siglo XVI</i> , por LUIS GÓMEZ CANSECO.....	45
<i>Minerva bética. Sobre literatura y pintura</i> , por VICENTE LLEÓ CAÑAL	73
<i>Carreras literarias, posiciones de campo y reconocimiento</i> , por PEDRO RUIZ PÉREZ	93
<i>Poesía impresa y redes literarias</i> , por IGNACIO GARCÍA AGUILAR.....	141
<i>Hacia un doble paradigma. Lírica ornada y poética familiar</i> , por VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA	197
<i>Poesía y devoción pública en Sevilla en los inicios del siglo XVII</i> , por INMACULADA OSUNA	255
<i>Fernando de Herrera «gongoriza»: más sobre las estrategias del grupo sevillano (con Espinosa y Lope al fondo)</i> , por BEGOÑA LÓPEZ BUENO	287
<i>Agrias querellas en la Nueva Roma: de Pacheco a Pacheco</i> , por JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA	319
<i>Presencia y proyección de Juan de Jáuregui en los debates sobre la nueva poesía</i> , por MELCHORA ROMANOS	353

EL ROSTRO EN LAS LETRAS.

RETRATO INDIVIDUAL E IDENTIDAD COLECTIVA EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVI

LUIS GÓMEZ CANSECO
Universidad de Huelva

No antes de septiembre 1598 y con su gota de mala baba, hubo de firmar Cervantes su desahogado soneto al túmulo hispalense de Felipe II. Como quien no quiere la cosa, dejó caer hacia el segundo cuarteto lo que pudiera parecer un elogio de la ciudad, ese de «¡oh, gran Sevilla, / Roma triunfante en ánimo y riqueza!»¹. Y aunque un valentín salga a defender la verdad del caso, lo cierto es que al final se impone el agrio cinismo del que ment a con la verdad. Porque, s , era cierto lo de la riqueza, aunque no siempre gracias a negocios transparentes: «Sevilla –escribiría Mateo Alemán al tiempo– era bien acomodada para cualquier granjería y tanto se lleve a vender como se compra, porque hay merchants para todo. Es patria común,

¹ *Obra completa*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, vol. III, p. 1409. En distintas ediciones se recogen como variantes a «riqueza» las de «grandeza» o «nobleza». Sobre el soneto cervantino, *vid.* los trabajos del ya desgraciadamente ausente don Stanko B. Vranich, «Escándalo en la catedral», *Archivo Hispalense*, 167 (1971), pp. 21-52 y «El “Voto a Dios” de Cervantes», en *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Valencia, Albatros, 1981, pp. 94-104, así como Adrienne Laskier Martin, *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 102-114. En torno al túmulo en cuestión gira el trabajo de Vicente Lleó Cañal, vecino en este volumen, «Roma triunfante en ánimo y grandeza: el túmulo de Felipe II en la Catedral de Sevilla», *Siglo que viene*, 37 (1998), pp. 13-15.

dehesa franca, ñudo ciego, campo abierto, globo sin fin, madre de huérfanos y capa de pecadores, donde todo es necesidad y ninguno la tiene»². La Sevilla a la que Cervantes apunta en el soneto no dista mucho de la que trazó en su *Rinconete y Cortadillo*: es la Sevilla de los regateos en las gradas alrededor de la catedral, la del ir y venir de bienes, la de las relaciones de poder, ya fueran el de Monipodio o el de los genoveses asentados en torno al almojarifazgo.

En una ciudad en la que el dinero, una vez afianzado, se fue envolviendo primero en lujo y luego en ansias de reconocimiento social y de nobleza, la cultura empezaba a tener un sitio señalado. No sólo porque los ricos y nobles requiriesen sabios y poetas a su lado para que dieran lustre a sus casas, sino también porque los profesionales de las letras –un espécimen para entonces reciente en la historia de Europa– andaban a la caza de un sitio en el mundo. Fueron esos letrados los que gestaron el discurso de Sevilla como una nueva Roma, probablemente a la sombra de las ruinas de Itálica y no sin una buena dosis de interés propio, pues si Sevilla era la Roma rediviva, por consecuencia lógica ellos habrían de ser los nuevos Cicerones, Virgilio, Horacio y Juvenal. Esa impronta formaba parte de la voluntad reivindicativa de los humanistas y escritores del Renacimiento sobre su papel en la sociedad de la época y se unió a la recuperación del motivo clásico de los hombres ilustres como adorno de sus ciudades³.

² Guzmán de Alfarache, en *Novela picaresca I*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro/Fundación José Antonio de Castro, 2004, p. 100. Sobre las ínfulas hispalenses en la ciudad y su plasmación visual, *vid.* Javier Portús Pérez, «Algunas expresiones de orgullo local en la Sevilla del Siglo de Oro», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 4 (1991), pp. 135-158.

³ Cf. Christiane L. Joost-Gaugier, «The early beginnings of the notion of *Uomini Famosi* and the *De Viris Illustribus* in Greco-Roman literary tradition», *Artibus et Historia*, 6 (1982), p. 100. Sobre la reivindicación de la figura del humanista y su búsqueda sacralización en la época, *vid.* Luis Gómez Canseco, «La mirada del sabio. Imagen e invención del humanista en la Andalucía de 1600», en Pedro Ruiz Pérez y Klaus Wagner, eds., *La cultura en Andalucía. Vida, memoria y escritura en torno a 1600*, Estepa, Ayuntamiento, 2001, pp. 51-89.

El escalón siguiente vendría con el asentimiento público de todo ello, pues no en vano habría escrito el divinísimo Herrera: «I esta apetencia de la inmortalidad que nos procede del parentesco que tenemos con ella, nos impele a la celebración de nuestra memoria i a procurar que viva nuestro nombre perpetuamente en la boca de la fama i en los escritos de los hombres sabios, mayormente de los poetas, porque éstos son los que más an guardado con sus divinos versos las gloriosas hazañas de los varones esclarecidos desde la primera memoria de las cosas»⁴. Perfeccionaría el aserto algunos años después Cervantes, aunque por boca de su don Quijote, cuando deja caer: «Una de las cosas que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en stampa»⁵. Subráyese aquí el magnífico «viviendo» –que después de muertos las cosas no dan el mismo gusto– y añádase el dinero necesario para gozar cómodamente de la gloria adquirida.

La ciudad de Sevilla fue, durante el reinado de Felipe II, un ejemplo excepcional de ese empeño que las gentes de letras tuvieron en definirse ante los demás tanto individual como colectivamente y de los mecanismos que utilizaron para lograrlo. Desde, al menos, la década que empezó en 1570 se vino intensificando la conciencia de que los escritores tenían de sí mismos como individuos extraordinarios y el desarrollo, en los últimos años del siglo, de géneros nuevos, como la *comedia nueva* o las formas de ficción extensa, del cultismo poético o la singularidad de escritores como Herrera, Góngora o Quevedo, no hizo sino consolidar tal inercia. Los autores empezaban a considerarse como profesionales de la cosa y, por tanto, se vieron obligados a defender su identidad individual y su estatus colectivo. Ya no estamos hablando de gentes que escriben por

⁴ *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 619.

⁵ *Don Quijote de la Mancha* (II, 3), dir. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/CECE, 2004, t. I, p. 706. Sobre la relación entre producción intelectual y difusión impresa, *vid.* Régis Debray, *Introducción a la mediología*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 65-98.

pasatiempo o adorno de sus personas, sino de individuos que hacen de la escritura una seña esencial de su identidad ante los demás e incluso un modo de vida económico. Cuando no existía lugar ni sueldo destinado específicamente para ellos y habían de vivir casi a mercedes, los nuevos profesionales de la letras tuvieron que señalarse públicamente con una marca propia –como Herrera, fray Luis, Alemán, Cervantes, Lope, Góngora o Quevedo, por recordar sólo a los mayores–, al tiempo que defendían la pertinencia de esa nueva profesión, cuya tarea no era solo leer y escribir, sino producir discursos que explicaran el sentido del mundo o dieran legitimidad al orden establecido. Por si fuera poco, el número de esos letrados hambrientos de gloria y necesitados de bienes se multiplicó sobremanera y se hizo casi imprescindible para ellos la venta pública de unos productos –ya fuera su escritura o sus personas–, que inevitablemente presentaban a los demás como excelentes⁶.

Redes intelectuales y mecanismos de propaganda en la Sevilla áurea

En un momento en el que no había un centro cultural claramente definido, como luego lo serían Valladolid por unos años y Madrid por extenso, los autores sevillanos se convirtieron en punta de lanza de esa reivindicación, utilizando para ello la imagen misma de la ciudad. Durante el último cuarto del siglo XVI y el primero del XVII, Sevilla dio como fruto una llamativa concentración de escritores⁷, que intentó presentarse como una cohorte armada para

⁶ Al respecto ha señalado François Dosse: «En el siglo XVII se manifiesta un grave desequilibrio entre el número creciente de intelectuales y el número aún limitado de puestos sociales ofrecidos a estos últimos» (*La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*, Valencia, Universidad, 2007, p. 22).

⁷ A esa interacción de grupos de escritores en ámbitos urbanos, en concreto los de Madrid, se ha referido Carlos M. Gutiérrez como *interautorialidad* («Hacia un concepto de interautorialidad en el Siglo de Oro», en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato, eds., *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso*

ganar terreno en las letras hispánicas y también en el ámbito de los intereses económicos y políticos. Por eso mismo, entre los escritores sevillanos de la época tuvieron una decisiva importancia los mecanismos de propaganda y proyección de una imagen que consolidara su posición simbólica –y luego material– ante los lectores, ante la corte, ante la nobleza y ante los demás autores.

Fue este un fenómeno urbano compartido en la cultura occidental a ambos lados del Atlántico en el que se mezclaron escritura y mecenazgo, relaciones económicas, poder y prestigio público⁸. Le-trados de toda índole, educadores, escritores, religiosos, secretarios y en general todos aquellos que pretendían ganarse la vida con la pluma tuvieron como objetivo primero de sus escritos y acciones el acceso a cargos, premios o protecciones que les permitieran vivir con dignidad y holgura. Para ello buscaron la sombra del poder y la luz de una fama de la que ellos mismos se convirtieron en propagadores. Y no sólo lo hicieron a título individual, sino estableciendo redes intelectuales, conexiones de amistad o de intercambio de favores, urdiendo estrategias de promoción compartidas y creando espacios de protección mutua, tal como ocurrió en la Sevilla de los Austrias.

Todos estos vínculos, relaciones y conocimientos definieron una manera particular de los sevillanos –y aun de los allegados a la ciudad– de hacerse presentes y visibles individualmente y como colectivo, un modo de defensa y afirmación frente a los otros, que

de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, vol. II, pp. 993-1002).

⁸ Vid., al respecto, la magnífica aportación de Guy Lazure en su trabajo *To Dare Fame: Constructing a Cultural Elite in Sixteenth-Century Seville*, Tesis de doctorado, The Johns Hopkins University, 2003; así como su ensayo sobre las relaciones del grupo sevillano incluido en este mismo volumen y el de Inmaculada Osuna, «Las ciudades y sus parnasos: poetas y “varones ilustres en letras” en la historiografía local del Siglo de Oro», en Begoña López Bueno, ed., *En torno al canon: aproximaciones y estrategias (VII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad/Grupo PASO, 2005, pp. 232-283.

les permitió presentarse ante los contemporáneos como un grupo que más tarde sería reconocido con el marca de «escuela sevillana». Pero hasta llegar ahí, este círculo más o menos compacto hizo uso de muy diversas estrategias a la hora de gestar su propia identidad intelectual e incluso de defenderse de los ataques externos. De ahí nace, en primer lugar, su temprano interés por las academias, como medio de institucionalizar el conocimiento, identificarse como grupo ante los demás y legitimar la existencia misma de las letras como profesión⁹.

Fruto propio de las academias fueron otros dos mecanismos casi naturales de promoción mutua: el intercambio de elogios y poemas, dedicatorias de textos o contribuciones encomiásticas en los preliminares de los libros que alguno de los allegados publicara y la colaboración en obras que, de algún modo, se presentaban como fruto de un esfuerzo colectivo. Era el caso de las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a las *Obras* de Garcilaso de la Vega, del *Libro de descripción de verdaderos retratos* de Francisco Pacheco o incluso de textos como *El culto sevillano*, las *Tardes del Alcázar* o el *Diálogo de las barbas de los sacerdotes* de Juan de Robles, donde se mezclan anécdotas y elogios de los letrados sevillanos con un *encomium Hispalis*, no muy alejado, en el fondo, del que planteaban las *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla* de Rodrigo Caro desde sus mismos preliminares¹⁰. El propio Caro hizo

⁹ Cf. Anne J. Cruz «Art of the state: The *Academias literarias* as site of symbolic economies in Golden Age Spain», *Caliope. Poetry and empire*, 1.1-2 (1995), pp. 72-95.

¹⁰ Recuérdese el muy interesante prólogo de Francisco Morobelli de Puebla al libro: «Sevilla, reyna de las ciudades y patria mía, ha padecido la desdicha, que las damas muy hermosas o los capitanes muy esforçados, pues ni aquellas han sido jamás bien alabadas ni estos bien historiados. Tuvo esta ciudad (casi a nuestro ojos) dos hijos naturales, el maestro Medina y Fernando de Herrera, y dos adoptivos, Arias Montano y Francisco Pacheco, hombres (sin duda) que no lo será quien no los confessare por grandes, y ninguno dellos, ni impresso ni manuscrito, dexó algo que pudiesse selle de ornamento a su antigüedad [...]. Assí vemos que le ha sucedido a Sevilla, teniendo por escritor ilustre de sus antigüedades y grandezas al Licenciado Rodrigo Caro, para que lo que otros en treinta siglos que ha que se fundó y más, no se atrevieron a intentar, él lo començasse, dexando lo más hecho, para que otro lo

de la historia un cuarto mecanismo con el que construir esa identidad colectiva y crear –e incluso inventar, si hiciere falta– un pasado que justificara y avalara el presente.

Los encomios colectivos conformaron una quinta estrategia, que podría compararse con la *Nobleza del Andalucía* que Gonzalo Argote de Molina fechó en 1588, pues, si éste apuntaba a la nobleza de la sangre, aquellos lo hacían a la de las letras y todos defendían lo andaluz o lo sevillano como signo de identidad compartida. A ello se añadía la decisiva importancia de aparecer o no en esos listados, pues, como Pedro Ruiz Pérez ha explicado atinadamente, en estas relaciones «el nombre se convierte en presencia, y la nómina, en incontestable realidad, cuyo número es un argumento más de su relevancia social y de las relaciones de “socorros mutuos” que, al menos en un primer momento, pueden establecer entre ellos, además de insertarse en una tradición de la que paulatinamente se proclaman legítimos herederos, en un juego de prestigio en el que el legado va dejando paso a la conquista»¹¹. Buenos ejemplos serían Mal Lara y su «capilla del Parnaso», Cervantes con el «Canto de Calíope», Espinel en «La casa de la memoria», Juan de la Cueva y el *Viaje de Sannio*, Cristóbal de Mesa desde *La restauración de España*, Lope, entre otros lugares, en la *Jerusalén conquistada* e incluso podría

acabe con tanta felicidad como lo dize esta Historia» (*Antigüedades y principado de la ilustríssima ciudad de Sevilla y Chorographía de su convento iurídico o antigua chancillería*, Sevilla, Andrés Grande, 1634, «Don Francisco Morobelli de Puebla dize lo que siente desta Historia del Principado de Sevilla»).

¹¹ «La escala del Parnaso», en Pedro Ruiz Pérez, ed., *El Parnaso versificado. La construcción de la República de los Poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada, 2010, p. 26. Para un catálogo completo de estos elogios en el Siglo de Oro y una fina interpretación de este asunto, *vid.* como imprescindibles los trabajos reunidos por Pedro Ruiz en el ya citado *El Parnaso versificado*, en el que también colaboran Ignacio García Aguilar, Francisco Javier Escobar, Javier Álvarez, Inmaculada Osuna y María José Osuna Cabezas. *Vid.* asimismo Ignacio García Aguilar, «Varones nobles y nobles poetas. Los repertorios de ingenios en el Siglo de Oro», en Beña López Bueno, ed., *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, cit. (n. 8), pp. 285-316, Julio Vélez-Sainz, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2006 y la propia aportación de Pedro Ruiz en este volumen.

entenderse como un elogio colectivo la amplia nómina de hispalenses que Montano incluyó en las dedicatorias de su última obra exegética, *In XXXI Psalmos priores commentaria*, publicada póstumamente en Amberes en 1605. Habría que añadir los *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, que Rodrigo Caro dejó inconcluso al morir en 1647¹², aunque, a diferencia de estos últimos, que no remiten más atrás de 1500, Caro buscó una continuidad entre la Hispalis antigua y la actual Sevilla, estableciendo así una continuidad casi indefinida en el renombre intelectual de la ciudad¹³.

Más allá de la mera enumeración encomiástica, Caro quiso reservar un espacio en sus pequeñas biografías a detalles que pudieran ofrecer una imagen singular de cada autor. No sólo se trataba de puntualidad histórica, sino también de un recurso retórico, cuya intención era hacer más vivos a estos héroes a los ojos de sus lectores¹⁴. En realidad, no es improbable que Caro tuviera en mente un sexto mecanismo de propaganda intelectual que venía imponiéndose desde finales del siglo anterior y en cuya implantación en España los

¹² Sobre la gestación, disposición y sentido de la obra, *vid.* Luis Gómez Canseco, *Rodrigo Caro. Un humanista en la Sevilla del Seiscientos*, Sevilla, Diputación Provincial, 1986.

¹³ Para ello no dudó incluso en defender la existencia de unas dudosas «Antiguísimas escuelas de Sevilla», que, según él, se habrían mantenido activas desde el tiempo de los turdetanos hasta el colegio de maese Rodrigo y la academia de Mal Lara (Cf. *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, ed. de Luis Gómez Canseco, Sevilla, Diputación Provincial, 1992, pp. 73-80). La empresa iniciada por Caro tuvo varios continuadores hasta el siglo XIX, sirviendo para tender un lazo de sevilianismo literario entre los escritores del Siglo de Oro y una rediviva escuela sevillana decimonónica (Cf. L. Gómez Canseco, *Rodrigo Caro*, cit. [n. 12], pp. 211-226).

¹⁴ De Mexía recuerda que «andaba siempre abrigado con uno y dos bonetes en la cabeza, debajo de la gorra que entonces se usaba, por lo cual le llamaban “Siete bonetes”», de Fox Morcillo anota que nació «en la calle de Las Palmas, parroquia de San Miguel», de Arias Montano que «su estatura fue pequeña, el rostro tiraba más a moreno. No comió en su vida carne, sino hierbas y esto a la tarde» o traslada sus recuerdos de Fernando de Herrera: «...le conocí aunque no le hablé, por ser yo muchacho cuando él era ya viejo» (*Varones insignes en letras*, cit. [n. 13], pp. 84, 86, 102 y 106).

sevillanos tuvieron no poca parte. Me refiero al retrato material del autor, por medio del cual los lectores podían asociar un rostro a los textos, mientras que el autor aumentaba su presencia individual e incluso su prestigio. Lo que antes se había reservado casi en exclusiva a reyes, príncipes y prelados, ahora se aplicaba a las gentes de letras, que pasaban así de un anonimato visual al reconocimiento público. En ese entorno cronológico se dieron las circunstancias adecuadas para que la moda de consagrar la memoria de los hombres insignes por medio de la imagen tuviera un éxito definitivo. Detrás estaban la afluencia de libros flamencos, la vida de las academias y su atención a las gentes de letras, la misma moda artística y la necesidad de promoción de toda una hornada de escritores.

Letrados sevillanos en efígie

En el origen de todo este entramado visual, podría situarse simbólicamente una anécdota en torno a Pedro Mexía, que recogió Rodrigo Caro en sus *Varones insignes*: «Extendióse el nombre de este caballero por toda Europa y le escribieron de varias provincias los varones más doctos de aquella edad, entre los cuales fueron Juan Ginés de Sepúlveda y Erasmo de Roterodamo, el cual juntamente le remitió una copia de su retrato de mano de un excelente pintor y esta copia vi yo en esta ciudad, en la librería de Juan de Torres Alarcón, bien conocido en ella por los libros que juntó, con otras muchas curiosidades y antiguos manuscritos»¹⁵. Aunque pudiera parecer una nimiedad, Caro pone sobre la mesa mucho de lo que en aquel mismo instante comenzaba a fraguarse. Al fin y al cabo, se trataba de un caballero veinticuatro de Sevilla, que había vivido casi permanentemente en la ciudad y que, desde allí, se había ganado el reconocimiento de nada menos que del mismísimo Erasmo, cabeza entonces de las letras europeas. El humanista le había enviado un

¹⁵ *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, cit (n. 13), p. 84.

retrato personal en signo de reconocimiento y amistad, pero también como un modo de autoafirmación del que gustó grandemente el holandés. Y, por si fuera poco, el retrato se conservaba, un siglo después, en la biblioteca de otro curioso erudito sevillano. De algún modo, Caro quiso articular un gozne entre el entonces y el ahora, como si Mexía, Juan de Torres y el mismo Caro participaran de una misma y única cohorte hispalense.

Pieza clave en la consolidación de este mecanismo en Sevilla fue –como otras tantas veces– Benito Arias Montano, cuya estancia en Flandes favoreció la difusión en España de libros y grabados flamencos. El mismo biblista llegó a colaborar en la publicación de series de grabados con versos o diseños suyos¹⁶, entre los que destaca para nuestros intereses la colección de retratos de humanistas *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies XLIII*, tirada por Phillippe Galle en 1572, con elogios latinos del propio Montano, que fue incluido entre los retratados con un encomio de Hadrianus Junius [fig. 1]¹⁷.

Vuelto a Sevilla, los retratos de esta serie o las de otras similares grabadas por Galle, por Dominicus Lampsonius o por Hieronymus Cock pudieron servirle a Montano para que los sevillanos pusieran rostro a sus amigos de Amberes y, más allá, se convirtieron en ejemplo para escritores y pintores sevillanos de toda índole, desde Mosquera de Figueroa a Pacheco. Respecto a este último, se ha señalado a Giovio y Vasari como principal inspiración para su *Libro de descripción de verdaderos retratos*, aunque no hay que descartar que las *Effigies* de Montano y Galle fueran un estímulo decisivo en su ges-

¹⁶ Sobre estas colaboraciones y, en especial, la mantenida con Philippe Galle, *vid.* Luis Gómez Canseco y Fernando Navarro Antolín, «Estudio preliminar», en Benito Arias Montano, *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies XLIII*, Huelva, Universidad, 2005, pp. 15-23.

¹⁷ «Hispalin illustras patriam, Montane, secunda / doctrinae fama, et fertilis eloquii», ‘Esclareces tu patria Híspalis, Montano, con la próspera / fama de tu doctrina y fértil elocuencia’ (*Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies XLIII*, cit. [n. 16], pp. 142-143).



BENEDICTVS ARIAS MONTANVS.

*Hispalin illustras patriam, MONTANE, secunda
Doctrinae fama, & fertilis eloquij.
Surgit fumæ per te noua gloria linguae,
Vatibus & sacris lux rediuiua datur.
Maçte bonis animi, vir magne, & postera sæcla
Munere victuro demereare Pater.*

Fig. 1: Arias Montano

tación¹⁸. De hecho, sabemos que Pacheco tenía un ejemplar de las *Pictorum aliquot celebrium Germaniae Inferioris Effigies* de Lampsonius y Cock, impreso por Cristóbal Plantino en 1572¹⁹; y la proximidad, la intención, la disposición y la factura de algunos retratos está muy cerca de las *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies XLIII*, pues coinciden en la común voluntad de inmortalizar a hombres de letras, en la disposición emblemática e incluso en la cursiva y la mayúscula utilizadas en los lemas y nombres de cada retrato. De este modo, las relaciones de Arias Montano con Flandes habrían favorecido el intercambio intelectual entre distintas redes, contribuyendo a desarrollar y perfeccionar la moda del retrato de sabios entre los sevillanos.

Ya fuera en lienzo o en grabado, el espacio propicio para estos retratos fueron inicialmente las galerías y museos privados, cuya existencia se mantuvo en Sevilla a lo largo de los dos siglos²⁰. Baste recordar el que reunió Arias Montano, el que a Luciano de Negrón atribuye Argote de Molina, el que, según Pacheco, tenía el propio Argote o el ya aludido de Juan de Torres Alarcón, que mencionaba

¹⁸ Ben Rekers (*Arias Montano*, Madrid, Taurus, 1973, p. 170) o Jesús M^a González de Zárate (*Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vitoria, Ephialte/Patrimonio Nacional, 1994, vol. V, p. 27) han insistido en el interés que los grabados flamencos de Montano suscitaron en Pacheco. Respecto a los vínculos con Giovio o Vasari, vid. Andrés Soria Ortega, «Sobre biografismo de la época clásica: Francisco Pacheco y Paulo Jovio», 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, IV (1981), pp. 123-143 o Bonaventura Bassegoda, «Cuestiones de iconografía en el *Libro de los retratos* de Francisco Pacheco», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV.7 (1991), pp. 186-187.

¹⁹ En *El arte de la pintura* se refiere a un epigrama que «escribió Lampsonio debajo de su retrato de estampa en el Libro de los famosos pintores de Flandes que yo tengo» (ed. de Bonaventura Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990, p. 539).

²⁰ Sobre la presencia de estas colecciones de retratos de hombres ilustres en la España de la época, vid. J. Miguel Morán y Fernando Checa, *El coleccionismo en España: de la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985. También Javier Portús ha insistido en «las numerosas series de retratos de hombres famosos que decoraban buena parte de los palacios españoles de la época» (*Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, Nerea, 1999, p. 96, vid. asimismo pp. 35 y 92-93).

Caro en sus *Varones*²¹. No obstante, del acceso minoritario a una colección de lienzos, que, aunque servía para reforzar los lazos del grupo, apenas tenía impacto público, se pasó a la estampación por medio del grabado y la difusión como parte misma del texto. El retrato se convertía así en instrumento de autoafirmación y propaganda²², al tiempo que estrechaba sus lazos con la emblemática por medio de la unión entre imagen y texto, pues, como ha afirmado Javier Portús, «sólo respecto a la Sevilla de esta época y al Madrid del primer tercio de siglo es posible asegurar que *ut pictura poesis* encontró una formulación no sólo teórica, sino también práctica»²³. Frente al museo, el lugar elegido para su nueva ubicación fueron las portadas y preliminares de los libros. Se trataba de un objeto visto, integrado en la palabra, pero accesible también a los ayunos de le-

²¹ Sobre el coleccionismo de Montano, *vid.* Juan Gil, *Arias Montano en su entorno (Bienes y herederos)*, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 1998 y Sylvaine Hänsel, *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*, Huelva, Universidad, 1999. De Negrón escribió Argote de Molina: «...así por su virtud como por la suavidad de su ingenio y letras es ornato de la ciudad de Sevilla su patria, siendo su casa acogida de todos los buenos ingenios. En la cual tiene un insigne museo, habiendo recogido en él una famosísima librería, no tan solamente de sagradas letras y cánones, que profesa (en que ha mostrado la felicidad de sus estudios) mas de todo género de letras curiosas. *Vid.* este museo adornado de excelentes pinturas de sanctas y retratos de hombres ilustres de mano de famosos pintores, juntas con liberalísimo ánimo y curiosidad» (*Nobleza del Andalucía* [facsimil 1866], Jaén, Riquelme y Vargas, 1991, pp. 494-495). Sobre la colección del propio Argote dice Pacheco: «...hizo en su casa de cal de Francos (con buena elección a mucha costa suya) un famoso museo, juntando raros y peregrinos libros de istorias impresas i de mano, luzidos i estraordinarios cavallos, de linda raça i vario pelo, i una gran copia de armas antiguas i modernas, que entre diferentes cabeças de animales i famosas pinturas de fábulas i retratos de insignes ombres, de mano de Alonso Sánchez Coello, hazían maravillosa correspondencia» (*Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. de Pedro Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla, Diputación Provincial, 1985, pp. 273-274).

²² Según James Iffland, este hecho pudo resultar decisivo para el aumento «del concepto que el autor tenía de sí mismo y de su propia importancia» («El pícaro y la imprenta. Algunas conjeturas acerca de la génesis de la novela picaresca», en Sebastian Neumeister, ed., *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, 1989, vol. I, p. 497).

²³ J. Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, cit. (n. 20), p. 82.

tras, que de un modo más patente y directo, similar al de las arquitecturas efímeras, recibían directamente el mensaje simbólico. Se insertaban, además, en los paratextos, que progresivamente pasaron a ser parte fundamental en la construcción material de la obra, convirtiéndose en carta de presentación del autor a sus lectores. La cosa llegó a tal punto que la costumbre vino a ser censurada como muestra de una soberbia que encubría con aparato externo la oquedad de la mala escritura. Así, al menos, lo entendió Barahona de Soto en «La sátira contra la mala poesía»:

¿No es, señor, graciosísimo donaire
que por cuatro renglones mal compuestos
se haga un hombre un odre, un papo de aire?
Veréis los otros graves, hechos cestos,
porque al principio de una obrilla suya
cercados pintan de laurel sus gestos²⁴.

Los autores sevillanos fueron notables aficionados al experimento y desde bien pronto. Era nada menos que el año 1552, cuando Juan de Quirós hizo estampar su retrato laureado y rodeado de la leyenda «† IOANNES. CHIROSIVS» al frente de su *Cristopathia* [fig. 2]. Aunque el grabado en madera mostrara sus limitaciones, fue lo suficiente como para que un joven Benito Arias Montano dedicara un

²⁴ Francisco Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, p. 712. Sobre la conexión simbólica entre aire y mala literatura, vid. Luis Gómez Canseco, «Cervantes contra la hinchazón literaria (y frente a Avellaneda 1613-1615)», en Alicia Villar Lecumberri, ed., *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001, pp. 129-147. En torno a los retratos de autor en los discursos preliminares áureos, vid. Pierre Civil, «De l'image au texte: portrait de l'auteur dans le livre espagnol des XVI^e et XVII^e siècles», en Michel Moner y Michel Lafon, eds., *Le livre et l'édition dans le monde hispanique. XVI^e-XX^e siècles. Pratiques et discours paratextuels*, Grenoble, Centre d'Etudes et de Recherches Hispaniques de l'Université Stendhal, 1992, pp. 45-62 y María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, eds., *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009.

soneto en los preliminares «al retrato del poeta». Sin embargo, ni siquiera se tomó la molestia de atender a la figura física de Quirós — que, a decir verdad, tampoco daba para mucho— pues dicho retrato respondía más a una función simbólica que a una voluntad de realismo; y acaso por ello optó por centrarse en su imagen espiritual y, más exactamente, en su condición de retrato vivo del propio Cristo y de su pasión²⁵.

Poco después serían Mal Lara y Mexía los que acudieran al artillero editorial del retrato. En 1567, el maestro de latinidad hizo grabar su retrato, pintado de mano de Juan Bautista Vázquez, para ponerlo en la portada de sus *Aphthonii progymnasmata scholia*²⁶, mientras que, tres años más tarde, salió la impresión sevillana de la *Silva de varia lección* hecha por Hernando Díaz con una efigie de su autor al frente. Los años que median entre el libro de Quirós y el de Mexía resultan decisivos en la calidad



Fig. 2: Juan de Quirós

²⁵ «Divino entendimiento que en gran vuelo, / sobre la humana fuerza levantado, / con dulce melodía has celebrado / la muerte de Jesús que nos dio el cielo; / donde se muestra claro el grande celo / que tienes del Señor que te ha criado, / pues el talento vivo que te ha dado / no lo empleaste en cosas deste suelo. / También se ve cuánto bien pintada / en ti está de su muerte la memoria, / pues tan piadosamente la cantaste; / por donde está la muerte aparejada / a coronarte con tan grande gloria / cuan grande es esta empresa que tomaste» (Benito Arias Montano y fray José de Sigüenza, *Poesía castellana*, ed. de Ignacio García Aguilar, Huelva, Universidad, en prensa). Sobre Quirós, vid. Joaquín Pascual Barea, «Benito Arias Montano y su maestro de poesía Juan de Quirós», en José María Maestre Maestre *et al.*, eds., *Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura/Instituto de Estudios Humanísticos, 2006, vol. I, pp. 125-149.

²⁶ Sevilla, Alonso Escribano, 1567. Al respecto, cf. Federico Sánchez y Escribano, *Juan de Mal Lara, su vida y sus obras*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1941, p. 19 y Margarita Estella, «Juan Bautista Vázquez el Viejo y el Museo Lázaro», *Goya*, 193-195 (1986), p. 121.

material del retrato, no sólo por la mejora técnica del grabado, sino por la ampliación y enriquecimiento del espacio de composición: el óvalo se presenta ahora adornado con una orla y enmarcado en un cuadro, que a su vez, está flanqueado por una leyenda encomiástica: «Ingenio quantus fuerit Mesia videbis / intus, at effigies corporis ista fuit» [fig. 3]²⁷. A ello se añade un trazo más templado, acorde con un mayor realismo en la representación de la figura, así como los detalles del escudo nobiliario, del bonete con que se caracterizó al personaje, de la mirada fija en el espectador o de la mano que sostiene un pliego enrollado.

En la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, un círculo llamativamente compacto de escritores sevillanos llegaron a conformar, desde luego, una red intelectual en la que el retrato alcanzó una significativa importancia. Es un grupo que se explica a sí mismo como élite, que actuó frecuentemente como colectivo y que hizo del clasicismo una seña de identidad estética. El género propio de todos ellos fue la poesía, en un espectro tan amplio que va desde la épica a la lírica, incluyendo la poesía alegórica, la burlesca o la moralizante. En un lado, estaba Fernando de Herrera, identificado con la relectura del petrarquismo hasta el punto de titular su cancionero de 1582 *Algunas obras*, en alusión más que probable a *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*; y de otro, humanistas como Montano, el canónigo Pacheco, Medina o Luciano de Negrón, que abrieron la puerta al horacianismo y al estoicismo moral que dominan la poesía sevillana hasta bien entrado el XVII. Con excepciones obvias –como el mismísimo Herrera, claro está–, el cauce de difusión mayoritario para estos autores fue el manuscrito, como acreditan, por ejemplo, los códices que salieron del taller pictórico de Francisco Pacheco y que, de algún, modo representan un signo de aristocratismo intelectual.

²⁷ «Cuán grande fue el ingenio de Mesía verás / dentro; y ésta fue la imagen de su cuerpo».



Fig. 3: Pedro Mexía

El ejemplo perfecto de esa conciencia de élite que acudió al retrato colectivo como medio de promoción es, sin duda, el *Libro de descripción de verdaderos retratos* de Pacheco, que, desde su portada, se presenta como un canto emblemático al sevillanismo compartido. En la parte superior, una Fama que remite al Giraldillo, aparece flanqueada por Hércules y César y, en la inferior, el Betis derrama agua como signo de fertilidad e Híspalis se muestra encarnada en las figuras emblemáticas de la Abundancia y la Magnificencia; el escudo interior reza inequívocamente: «EN SEVILLA 1599». Las imágenes de los maestros muertos se mezclan con las de sus discípulos, que, a la vez, contribuyen con poemas de alabanza a la persona o al retrato. Así Antonio Ortiz Melgarejo encarece en su elegía a Pedro Mexía «las ansias sin consuelo / de verle» y elogia, de manera un tanto sorprendente, la inspiración de Pacheco al pintarlo «de manera / que haze poca falta el verdadero»; en el último de los cuatro sonetos que Baltasar del Alcázar dedica a Gutierre de Cetina se insiste en el «lauro» renovado eternamente en el retrato; Jáuregui ensalza también el «pinzel moderno» que ha dado una nueva vida a Arias Montano; mientras que Pablo de Céspedes hace un encomio de Fernando de Herrera rebosante de ecos garcilasianos y señalando a Pacheco como artífice para la memoria del poeta:

Tú, que del torpe olvido soñoliento
levantaste la imagen verdadera
contra la lei del tiempo i movimiento
al divino Fernando de Herrera,
a ti, pues, toca con sublime acento
celebrar sus despojos de manera
que no invidie de Máusolo la gloria
ni de la antigua Memphis la memoria.

Tú, Pacheco, en la sombra opaca i fría
enseñas sossegado al monte, al llano,
el nombre resonar qu'en ti confía
vivir, i al tiempo no resiste en vano²⁸.

²⁸ *Libro de descripción de verdaderos retratos*, cit. (n. 21), pp. 313, 270, 327 y 180-181.

Jáuregui, por su parte, ensalza en quintillas dobles la perfección del retrato de Baltasar del Alcázar, comparando su similitud a la del eco con la voz, al tiempo que el propio Pacheco se jacta de haber extendido el recuerdo del poeta: «i no es pequeña victoria / aver con l'arte podido / vencer del tiempo el olvido». A su vez, Juan Antonio del Alcázar y también Pacheco ensalzan la inmortalidad de las virtudes de Pablo de Céspedes con la que su retrato le reserva; y Francisco de Medrano celebra en paralelo la persona de Luciano de Negrón, la efígie trazada por Pacheco y las perfecciones de ambos: «En ti, ¡ô Negrón!, a tal extremo crece / la virtud i el saber que en todos mengua; / la pintura, ¡ô Pacheco!, en ti se suma. / Mi pluma i lengua para i enmudece / por no llegar a tu virtud mi lengua, / por no llegar a tu pinzel mi pluma»²⁹.

Una muestra excepcional del gusto por la imagen en ese entorno de escritores sevillanos es Cristóbal Mosquera de Figueroa, que también fue incluido en el *Libro de retratos*. Pacheco se sirvió de un retrato firmado por Felipe de Liaño, con el que Mosquera se hizo adornar una ejecutoria de hidalguía conseguida no sin dificultad. Tanto Liaño como el propio Mosquera habían trabajado al servicio de don Álvaro de Bazán, y el escritor hizo un elogio del retrato que del magnate pintó Liaño para el librito *El Conde Trivulcio, cavallerizo mayor de la Emperatriz, pidió al Excelentíssimo Marqués de Sancta Cruz su retrato y armas por orden de la Magestad del emperador Rodolpho Segundo de Alemania y rey de Bohemia y Ungría, y a esta ocasion se hizo el presente Elogio o comentario* (1586)³⁰. Pero ese gusto de Mosquera por la imagen alcanzó a un nuevo retrato encargado al pintor italiano Mateo Pérez de Alesio, que menciona Pacheco y al que el poeta había dedicado un soneto. El texto original de Mosquera se construye en un ingenioso diálogo

²⁹ Ibid., pp. 263-264, 103-104 y 136.

³⁰ Cf. Santiago Montoto, «Varia. Mosquera de Figueroa», *Hispanic Review*, 9 (1941), pp. 298-300, Fernando Bouza, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 163-165 y Bonaventura Bassegoda, «El Libro de retratos de Pacheco y la verdadera efígie de don Diego Hurtado de Mendoza», *Locvs Amoenvs*, 5 (2000-2001), p. 209.

consigo mismo en efigie, en el que también comparece el pintor en un juego ecfrástico llevado al extremo:

Cuando se llegue el día que la pura
alma, oyendo la voz alta y temida,
busque su cuerpo para darle vida
en mar, en fuego, y en la sepultura,
si se para a mirar, esta pintura
y su mortal imagen conocida,
allí confusa quedará y rendida
cuál fue o cuál es su natural figura.

Con esta burla en medio de estas veras
tu alma se ha de ver (Mosquera) y luego
acudirá a su cuerpo helado y yerto;
que si vida al retrato no le dieras,
Alecio, a más pasara aqueste juego
si como es vivo le pintaras muerto.³¹

Los aledaños del Parnaso bético

El ejemplo visual de este grupo caló hondo entre los sevillanos ajenos al círculo, como Juan de la Cueva o Mateo Alemán, y entre los visitantes que no andaban lejos de él, como Lope o Cervantes. Pero, a diferencia de la cohorte que inspiró y materializó el *Libro* de Pacheco, ni Cueva ni Alemán, ni Lope ni Cervantes formaban parte de un círculo que se señaló a sí mismo como élite. Sus intereses genéricos siguieron caminos más amplios y novedosos, su relación con

³¹ «Soneto al retrato del licenciado Mosquera de Figueroa pintado de mano de Mateo Pérez de Alecio», *Poesías inéditas*, ed. de Guillermo Díaz-Plaja, Madrid, Real Academia Española, 1955, p. 108. Pacheco hizo traslado del soneto, con algunas variantes que lo señalan como autor: «Hizo él mesmo este soneto a un retrato suyo pintado por Mateo de Alecio, que pareció a un su aficionado ponerlo a este retrato por la novedad del pensamiento, mudando algo con el nombre del artífice» Para las variantes introducidas por Pacheco, *vid. Libro de descripción de verdaderos retratos*, cit. (n. 21), p. 187.

los clásicos fue notablemente distinta y el cauce de difusión de sus escritos fue generalmente el impreso. Por ello mismo, la función y el uso que dieron a sus propios retratos fue también muy otra. El caso más estudiado es el de Lope de Vega, que anduvo muy posiblemente por Sevilla a finales del siglo XVI y se asentó en ella a partir de 1602³². Sus relaciones lo mantuvieron muy cerca de Arguijo o de Francisco Pacheco, que incluyó un elogio suyo en el *Libro de retratos*³³. Siguiendo el ejemplo hispalense, a partir de 1598 el Fénix puso su retrato al frente de *La Arcadia*, del *Isidro*, de *La hermosa de Angélica* o de *El peregrino en su patria*, como mecanismo publicitario de tal eficacia que Pérez de Montalbán pudo afirmar aquello famoso de «No hay casa de hombre curioso que no tenga su retrato o ya en papel o ya en lamina o ya en lienzo»³⁴. Lope hizo un particular alarde en los preliminares de la *Jerusalén conquistada* que, con

³² Vid. para estos datos la aportación de José Manuel Rico en este volumen. Sobre las relaciones de Lope con los escritores hispalenses, vid. Homero Serís, «Lope de Vega y los sevillanos. Una carta inédita del Fénix», *Bulletin Hispanique*, 65 (1963), pp. 20-34; Carmen Fernández-Daza Álvarez, «Lope de Vega y Juan Antonio de Vera», *Anuario de Estudios Filológicos*, 15 (1994), pp. 115-131; y G. Lazure, *To Dare Fame*, cit. (n. 8), pp. 211-212.

³³ Ese vínculo de reconocimiento mutuo se mantuvo vivo entre el Fénix y los sevillanos hasta bien entrado el siglo, y todavía en 1623 fue Lope quien firmó la aprobación del *Encomio de los ingenios sevillanos en la fiesta de los santos Inacio de Loyola i Francisco Xavier* de Juan Antonio de Ibarra en términos que merece la pena repetir: «...los versos de tales ingenios justo es que salgan a la luz, siendo V.A. servido, para gloria de Dios, honra de sus santos, grandeza de aquella nación y premio de los poetas andaluces, tan ilustres siempre» (Sevilla, Francisco de Lira, 1623).

³⁴ *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Félix Lope de Vega y Carpio*, en *Comedias escogidas. I* [BAE 24], ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1853, p. XV. Aunque la bibliografía resulte excesiva, sobre el caso de Lope, vid., al menos, Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009, pp. 135-155; Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis Books, 2006; María Grazia Profeti, «Estrategias editoriales de Lope de Vega», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar, eds., *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, vol. I, pp. 679-685; o Enrique Lafuente Ferrari, *Los retratos de Lope de Vega*, Madrid, Imprenta Helénica, 1935.

fecha de 1609, incluían, junto al consabido retrato del poeta, el elogio escrito por Pacheco y un emblema de Diógenes que también podría tener raíces sevillanas³⁵.

Por su parte, Juan de la Cueva estuvo a veces dentro y otras fuera del círculo intelectual de sus paisanos. Aunque con frecuencia anduviese a la gresca con ellos y con allegados como Lope, también es cierto que contribuyó con un soneto al *Libro de verdaderos retratos* y que Pacheco compuso un elogio en verso para *La conquista de la Bética*, impresa en Sevilla por Francisco Pérez en 1603³⁶. Precisamente los preliminares de esta obra se abrían y se cerraban con dos grabados. En el primero de ellos, fechado en 1590, las figuras de Marte y Apolo —como emblema de las armas y las letras— flanquean el supuesto escudo heráldico de los Cueva y la divisa de ecos virgilianos «Gesta cano» [fig. 4]; el segundo era el inevitable retrato del autor, que no dista mucho de la iconografía personal trazada por Pacheco en su colección [fig. 5]. Eso, al menos, se deduce de la pluma que sostiene como símbolo de su actividad letrada, del laurel que corona su cabeza o de la expresa alusión a la ciudad por medio del Betis, que corresponde a la encendida «Descripción de Sevilla» y la canción «A la ecelsa ciudad de Sevilla», que Cueva incluyó en esos preliminares. De hecho, basándose en esta xilografía, Bonaventura Bassegoda ha sugerido que uno de los retratos no identificados del *Libro* de Pacheco pudiera ser Juan de la Cueva³⁷. Aun cuando así

³⁵ Cf. *Poesía III*, ed. de Antonio Carreño, Madrid. Biblioteca Castro, 2003, pp. 7-19 e I. García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, cit. (n. 34), pp. 147-149. La elección de Diógenes como emblema personal no está lejos de la que Montano hizo de Arquímedes y que aparece en la portada de la Biblia Regia plantiniana. Cf. *Poesía y contemplación. Las «Divinas nupcias» de Benito Arias Montano y su entorno literario*, Huelva, Universidad, 2007, pp. 115-118.

³⁶ El soneto, en realidad, estaba tomado de los preliminares del *Libro de la destreza* de Cristóbal de Sayas y Alfaro. Cf. *Libro de descripción de verdaderos retratos*, cit. (n. 21), p. 256. Además del poema de Pacheco, los preliminares de *La conquista de la Bética* también incluían una elegía de Baltasar del Alcázar, otra del doctor Pero Gómez y tres sonetos de Martín Avoiz Enríquez, Juan López del Valle y Antonio Fernández de Córdoba.

³⁷ En concreto se trataría del número 64 (*Libro de descripción de verdaderos retratos*, cit. [n. 21], p. 421): «Para él proponemos su identificación con el poeta

fuera, lo recargado de la orla apunta hacia una nueva estética, pensada, sobre todo, para el aparato publicitario y para la autoafirmación personal y literaria.



Fig. 4.— Emblema de Cueva



Fig. 5.— Retrato de Cueva

Juan de la Cueva fue uno de los escritores enumerados por Rodrigo Caro en la breve nómina de «Hombres insignes en letras que florecieron en la ciudad de Sevilla desde los tiempos del rey D. Felipe II hasta Felipe IV», que cierra sus *Varones insignes*. La escuetísima nota en la que lo señala como autor de «*La conquista de la Bética* en octavas rimas y otras obras», precede a la de otro contemporáneo sevillano, al que dedicó un elogio más ponderado: «Mateo

Juan de la Cueva (...). La identificación depende de un grabado que ilustra la edición del gran poema épico *Conquista de la Bética*, publicado en Sevilla en 1603. La pobreza de la técnica xilográfica nos impide ser concluyentes, pero si invertimos el grabado, el parecido es notable, especialmente gracias a la peculiaridad de la nariz y al óvalo de la cara. El tipo de bigote y la perilla ayudan a esa semejanza» (*Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV.7 [1991], p. 196).

Alemán escribió primera y segunda parte de *El pícaro Guzmán de Alfarache*, que se tradujo casi en todas las lenguas vulgares de la cristiandad»³⁸. Para cuando Caro escribió esto, hacia 1647, el *Guzmán* era ya todo un bombazo editorial. Sin embargo, su primera parte había salido en 1599 –curiosamente en el mismo año en que Pacheco inició su *Libro*– con un muy singular retrato cerrando los preliminares [fig. 6].

Para empezar, Alemán quiso convertir su efigie en garantía de verdad, no sólo personal, sino literaria, pues se sirvió de él para autorizar la legalidad sus obras³⁹. Pero frente al afán colectivo de la empresa que encabezó Pacheco y que buscaba sus raíces en el Renacimiento, Alemán representa –aún más que Lope– el individualismo radical de una nueva cultura. Se trataba muy posiblemente de una actitud forzada por las circunstancias, pues no hay que olvidar la sevillanísima condición del autor del *Guzmán*. Alemán había nacido en Sevilla y era hijo del cirujano de su famosa Cárcel Real; como otros muchos de los sevillanos que hemos visto pasar por estas páginas, era de origen converso, aunque obtuvo sin demasiados problemas la hidalguía; pudo primero estudiar en la escuela de Mal Lara o en el colegio de los jesuitas, para luego pasar el año de 1564 cursando artes y teología en la Universidad de maese Rodrigo; y, al menos, hasta 1583 su vida giró en torno a la ciudad de Sevilla y volvería a hacerlo desde 1601 hasta 1608, año en que partió hacia Indias⁴⁰. No sólo eso, fiel al horacianismo hispalense, fue traductor –y fino– de unas odas de Horacio y, haciendo alarde de patria, hizo de

³⁸ *Varones insignes en letras*, cit. (n. 13), p. 110.

³⁹ Cf. Raymond Foulché-Delbosc, «Bibliographie de Mateo Alemán. 1598-1615», *Revue Hispanique*, XLII (1918), pp. 481-556. Ya en 1588 Alonso de Villegas había utilizado un retrato como firma de autenticidad frente a las ediciones piratas de su *Flos Sanctorum* (Cf. P. Civil, «De l'image au texte», cit. [n. 24], p. 53). En torno al retrato como representación verdadera, vid. Marta Cacho Casal, «The 'true likenesses' in Francisco Pacheco's *Libro de retratos*», *Renaissance Studies*, 24.3 (2010), pp. 381-406.

⁴⁰ Cf. «Documentos hasta ahora inéditos referentes a Mateo Alemán y sus deudos más cercanos (1546-1607)», *Boletín de la Real Academia Española*, XX (1933), pp. 169-188 y 194-217.



Fig. 6: Mateo Alemán

ella origen y destino para su pícaro y puso al frente de su libro su condición de «natural vecino de Sevilla»⁴¹. Por si fuera poco, no anduvo Alemán lejos de Lope, que, a su vez, estaba en pleno ajo de los Arguijo y los Pacheco. Valga sólo de muestra su intervención como testigo en el proceso por el que Micaela Luján solicitaba ser nombrada tutora de sus hijos a la muerte de su marido en Indias o la canción «A Mateo Alemán» con que Lope encabezó los poemas preliminares del *San Antonio de Padua*, salido de las prensas sevillanas de Clemente Hidalgo el año de 1604, precisamente las que en ese mismo año estamparon las *Rimas* y *El peregrino en su patria*⁴².

Pero si Lope de Vega fue reconocido y agasajado por los ingenios sevillanos, Mateo Alemán había de ser para ellos poco menos que un advenedizo; y, de hecho, ningún sevillano compareció en los preliminares del primer *Guzmán*. Frente a la afirmación colectiva que significaba el *Libro de verdaderos retratos* –todo un nosotros que se autoensalzaba como canon intelectual–, el alegato que Alemán hizo de sí mismo por medio del retrato venía a coincidir con el de su pícaro. No estamos ni ante el *yo* herreriano de la retórica petrarquista, ni ante el *yo* jocoso de Alcázar, ni ante el *yo* moral de la poesía horaciana y neoestoica; el de Alemán, como el de su *Guzmán*, es un *yo* ineludible, pues sólo ellos estaban dispuestos a dar cuenta de sí mismos a los lectores. Por eso y haciendo gala de un cierto adanismo literario, Alemán se presentó ante el mundo sin

⁴¹ *Guzmán de Alfarache*, cit. (n. 2), p. 53.

⁴² Lejos de entender como un elogio ese poema, Diane J. Pamp lo ha interpretado –no sé si afinando en demasía– como una velada acusación de la condición conversa de Alemán: «En la quinta estrofa del poema Lope, con mucha parsimonia, hace una comparación igualando a Mateo Alemán “coronista” con san Mateo evangelista. Me parece, dada la gran sensibilidad del siglo XVII para todo lo que se refiere a lo hebraico, que Lope aquí hace un claro paralelo a sabiendas con el judaísmo cristianizado del uno y del otro; en efecto, admite que Alemán es converso en vez de pasar por alto el dato incómodo» (*Lope de Vega ante el problema de la limpieza de sangre*, Northampton, Smith College, 1968, p. 55). En torno a la vida de Alemán y sus detalles, vid. Francisco Rodríguez Marín, «Vida de Mateo Alemán», en *Discursos leídos en las recepciones públicas de la Real Academia Española, serie segunda. VI*, Madrid, Real Academia Española, 1950, pp. 241-291 y Edmond Cros, *Mateo Alemán. Introducción a su vida y a su obra*, Salamanca, Anaya, 1971.

pasado, sin referentes en círculo alguno y sin mencionar siquiera al *Lazarillo* como antecedente literario. Los otros sevillanos tenían detrás medio siglo de academias en las que él no había tenido arte ni parte: se sabía solo y miraba hacia el futuro. Por otro lado, la simplicidad emblemática de los retratados por Pacheco, que sólo se acompaña de algún pasaje bíblico, contrasta con el complejo simbolismo del retrato de Alemán y el complemento de unos muy densos preliminares⁴³. En esos paratextos lo que verdaderamente destaca es la voz del propio autor, que parece revolverse contra el público, pero que piensa tanto en el prestigio literario como en las ventas que su libro pueda hacer entre ese mismo vulgo. Para cuando se compusieron los preliminares de la segunda parte, el *Guzmán de Alfarache* era ya un libro lo suficientemente reconocido como para que Mateo Alemán pudiera reclamar su sitio entre los letrados sevillanos. Aun así, tampoco aparecen sevillanos en los panegíricos de 1604, y es tan sólo un improbable alférez Luis de Valdés quien cierra su «Elogio» del autor con un apóstrofe a la ciudad que bien pudiera entenderse como un reproche contra los que antes le ignoraron:

¡Oh Sevilla dichosa, que puedes entre tus muchas grandezas, y como una de las mayores, engrandecerte con tal hijo, cuyos trabajos y estudios indefensos, igualándose a los más aventajados de los latinos y griegos, han merecido que las naciones del universo, celebrando su nombre, con digno lauro le canten debidas alabanzas!⁴⁴.

⁴³ Sobre el retrato de Alemán, su función e interpretación, *vid.* Edmod Cros, «La puesta en escena del sujeto cultural: estudio semiótico de un retrato de Mateo Alemán», en *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*, Medellín, Universidad Eafit, 2003, pp. 91-107 y Fernando Rodríguez Mansilla, «“Como es uso y costumbre”: el retrato autorial en Mateo Alemán y Cervantes», *Lexis*, XXXII.2 (2008), pp. 281-303.

⁴⁴ *Guzmán de Alfarache*, cit. (n. 2), p. 359. Sobre la difícil relación del autor con la ciudad, Francisco Márquez Villanueva, «Sevilla y Mateo Alemán», en Pedro M. Piñero Ramírez, ed., *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, Sevilla, Universidad/Diputación Provincial, 2002, pp. 45-64.

Como Alemán, Cervantes también llegó tarde al Parnaso de sus contemporáneos, donde ni siquiera tuvo asiento reservado. Y no porque no lo intentará. Ahí están su amistad con Mosquera o con Jáuregui, los encomios del «Canto de Calíope» o el soneto a Fernando de Herrera. Pero ni primero en Sevilla ni luego en Madrid logró gran cosa, y terminó haciendo de la necesidad virtud. Con burlona amargura suplió la ausencia de autores que alabaran a su primer *Don Quijote* con versos compuestos por él mismo y atribuidos arbitrariamente a impostores. Al tiempo, transformó primero la ausencia de retrato en una descripción entre melancólica y festiva, donde se muestra «la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla»⁴⁵, y luego en la efigie verbal del prólogo a las *Novelas ejemplares*, donde no dice no haber encontrado amigo que «pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja de este libro»⁴⁶. La carencia se convierte así en mecanismo de reivindicación de la propia singularidad, pues Cervantes —a lo que creo— fue plenamente consciente de la novedad que significaba su literatura y por ello quiso poner su *yo* por delante. Una vez, para afirmar sin empacho eso de «yo soy el primero que he novelado en lengua castellana»⁴⁷, y otra, acaso más trascendental, para estampar ese decisivo «no quiero acordarme» como preámbulo para un texto de ficción, convirtiendo así la primera persona del verbo en defensa y emblema de su extraordinaria propuesta literaria.

⁴⁵ *Don Quijote de la Mancha*, cit. (n. 5), p. 11.

⁴⁶ *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/CECE, 2005, p. 15. *Vid.*, además, Julia D'Onofrio, «Elogio de lo inacabado: la problemática del retrato en el prólogo de las *Novelas ejemplares*», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 7 (2011), pp. 93-108

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 19.