

Javier Blasco
(ed.)

Lasciva est nobis pagina...

Erotismo y literatura española
en los Siglos de Oro



Editorial
Academia del Hispanismo

2015

Índice

Introducción
Javier BLASCO

· 11 ·

La literatura erótica en España
J. Ignacio Díez

· 21 ·

Algunas notas sobre la *Visión delectable*, poema de un caballero
(*Cancionero General*)

María Teresa FILIPIGH

· 45 ·

En público, honestos ángeles y, en la intimidad, venus retozonas
Zoraida SÁNCHEZ MATEOS

· 67 ·

La tradición literaria popular en dos poemas eróticos
de Lorenzo Matheu y Sanz

María MARTÍNEZ DEYROS

· 83 ·

Censura, traducción y erotismo. La versión al español
de *Le piacevoli notti* de Straparola

David GONZÁLEZ RAMÍREZ

· 95 ·

Erotismo epistolar en un pleito de causas secretas
en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid

Juan HERRERO DIÉGUEZ

· 133 ·

En el nombre de Venus: un "arte de amar" español del siglo XVI

Javier BLASCO

· 143 ·

INTRODUCCIÓN

Creo, pues, que es fácil llegar a la conclusión de que la literatura erótica no es un arte simple, ni está abusivamente estudiada, ni es más repetitiva que otras, ni carece de interés, sino que constituye un campo de trabajo realmente fértil. Cruza las etapas literarias con una insólita soltura.

J. I. Díez

Dos hemos servido de unas palabras de Marcial para titular los trabajos que aquí se reúnen, porque, al igual que pretendía el bilbilitano, queremos dejar constancia de que, si nuestras palabras pueden ser o parecer lascivas, perseguimos la probidad con nuestro trabajo.

En cualquiera de los casos, en un tiempo en el que escandalizan más las palabras (el tiempo de Quevedo, pero sobre todo el nuestro) que las obras, queremos evitar el espejo de la sentencia de un paisano de Marcial (y mío), Antonio López del Águila, que predicaba a ciertos sepulcros blanqueados con estas palabras: “Fingen una virtud, para el exterminio de todas, vistiendo la verdad del falso colorido de su red de mentiras”.

* * *

Los trabajos que reúne este volumen tienen por objeto colaborar en la reconstrucción de una tradición silenciada, que (mitad en broma, mitad en serio) se escapa de los límites de todo aquello que (salvo excepciones) pretendidamente representaba el carácter distintivamente canónico de la tradición literaria hispana. Ésta,

honesto, profunda y seriamente equilibrada, habría encontrado el natural hábitat para su desarrollo entre las tensiones idealistas de una mística de altos vuelos y la vocación de una picaresca comprometida ideológicamente y especialmente interesada por la carcoma y detritus de lo real. Entre la visión degradada y tenebrista de la literatura de pícaros y el ansia inalcanzable de desprendimiento de lo carnal, el territorio de lo cotidiano parece no existir como objeto literario de nuestra tradición.

O mejor, y más preciso: al margen de lo maravilloso o lo inventado ideal, para la crítica literaria española (desde finales del XIX hasta nuestros días) lo real cotidiano no interesó mucho (salvo que diera pie a la creación de ciertos mitos, como el de la colonización de América) a quienes se preocuparon durante siglos de fabricar el canon literario español o de analizar los componentes de nuestra tradición. Una vez definida la imagen oficial que se pretendía trasladar a las historias de la literatura española de nuestro siglo XX (al servicio de la ideología dominante, casi siempre vestida de negro y púrpura), les resultó relativamente sencillo silenciar todo lo que no convenía a los patrones canonizados.

El erotismo no fue el único material objeto de censura y silenciamiento por quienes se encargaron de trazar grandes líneas de literatura patria. La historia de la literatura erótica en lengua española refleja muy a las claras lo anterior. Se podrá negar lo que digo, apelando a la historia de los heterodoxos españoles, que escribió el muy católico Menéndez Pelayo. Sin embargo, nadie que se haya asomado al interior de dicha historia habrá dejado de observar que todo lo que en ella se contiene se le presenta al lector como vitanda anomalía. Desde luego, en lo que se refiere a lo erótico hubieron de ser los franceses (Foulche-Delbosch) e italianos (A. Restori) quienes llamasen la atención en los inicios del siglo XX sobre un territorio para el que se había decretado la ley del silencio, de la censura y de la amputación (los ejemplos de ello son muy abundantes).

Es verdad que desde mediados del XIX muchos de los materiales de los que se ocupa este estudio vieron la luz, pero necesitaron para hacerlo disfrazarse de otra cosa y ocultarse bajo diversos envoltorios (Peratoner, Usoz y Río, o Lustonó). Luego ha costado décadas ubicar los frutos característicos de esta literatura, hasta el punto de resultar todavía una anomalía. Es verdad que ya nadie considera que la edición

de la literatura erótica española de los siglos XVI y XVII pueda resultar peligrosa y censurable, pero no es menos verdad que estamos aún lejos de contar con una historia de la literatura desprejuiciada que integre sus manifestaciones en una visión abarcadora: se ha aceptado ya que Petrarca no agota la totalidad de la poesía renacentista, y que en Horacio algunos encuentran un modelo distinto; pero no ha tenido igual suerte Ovidio, con quien ocurrió –y la poesía que aquí se estudia lo demuestra– algo parecido.

Entre las excepciones a la pacatería dominante, se destaca el nombre de José Ignacio Díez, con una amplísima bibliografía en este tema. En el estudio que abre nuestro volumen, “La literatura erótica en España”, J. I. Díez pasa revista tanto a los “los elocuentes silencios académicos” como a las más recientes y excepcionales aportaciones críticas. Durante siglos estos materiales lo tuvieron francamente difícil para pasar del manuscrito a la letra impresa, e incluso en formato manuscrito, destinado al consumo privado de ciertas clases o grupos sociales limitados, necesitaron refugiarse en el anonimato y en el humor, siempre canalizados a través de un discurso oblicuo en el que domina el doble sentido. Frente a la secular tendencia académica a silenciar la literatura erótica, J. I. Díez se esfuerza en reivindicar el papel esencial (aunque por lo general postergado y relegado) del erotismo en obras como *El libro de Buen Amor*, *La Celestina*, la poesía popular de carácter tradicional o la sátira política. Y esta reivindicación le permite trazar, en excelente síntesis, las líneas maestras del erotismo literario hispano, con un capítulo más detenido en las letras de los Siglos de oro: fuentes, ediciones modernas de cancioneros que sirvieron de correa de transmisión, principales líneas de análisis y bibliografía más relevante.

Por lo dicho hasta aquí, de alguna manera podría afirmarse que el trabajo que abre el presente volumen es una puesta al día del estado de la cuestión. Pero, en realidad va más allá: sustancial me parece este estudio como denuncia de algunos prejuicios que todavía tiñen de carundia ideológica ciertos enfoques que las historias de la literatura siguen repitiendo por inercia. Me refiero, por ejemplo, a la confrontación de erotismo y pornografía, con una precisión semántica fundamental para no confundir los territorios de la moral y de la literatura: el concepto de pornografía, que es un concepto moral, carece de utilidad literaria. Vinculado a este prejuicio moral, Díez revisa también el acrítico consenso en relación a la calidad (se afirma

que “dudosa”) de la literatura erótica o la efectividad de una censura que, por ejemplo, ha determinado hechos como que del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia, 1519) sólo haya sobrevivido un ejemplar. Desde esta perspectiva merece la pena repetir aquí la cuestión que plantea J. I. Díez: “¿Se puede prescindir de una pieza tan importante como la literatura erótica?” Y, con él, con sus palabras, nosotros también estamos en disposición de afirmar: “Así ha sido durante muchos años, con el resultado de una visión incompleta del fenómeno literario y de la historia literaria”.

No menos importante resulta la parte final del panorama trazado por Díez, dedicada a plantear los retos pendientes en relación con esta literatura: el estudio del léxico (lo que para quien escribe estas líneas resulta fundamental); la necesidad de contar con ediciones rigurosas; la ausencia de estudios que analicen los puntos de contacto, de fricción y de distanciamiento de la literatura erótica hispana con otras literaturas nacionales; la contemplación de estos materiales desde la perspectiva de los estudios de género con la seguridad de que de ello se derivaría la revisión de viejos temas desde ángulos inéditos.

Sigue a este trabajo, un interesante análisis comparativo –a cargo de María Teresa Filipigh– de uno de los textos fundacionales del erotismo aurisecular, la *Visión deleytable* (*Cancionero general*, 1514), con el texto de idéntico título de Alfonso de la Torre, con el *Dechado de amor de Vázquez* (publicado a la vez en el *Cancionero General*), o con la anónima *Questión de amor y Amorosa visión*, de Boccaccio. Muchas son las cuestiones no resueltas por la crítica que afectan de este texto: el enigma de la autoría, la vinculación de esta obra con los gustos y costumbres de unos ambientes que están empezando a convertirse de cortesanos en urbanos y burgueses: el gusto por los certámenes literarios, el comercio con Italia, etc. No obstante, el prestigio de que la *Visión deleytable* sería goza en los ambientes universitarios salmantinos permite sospechar que la versión en clave de parodia erótica tenga algo que ver con estos mismos ambientes. En cualquier caso, la parodia y el “contrafacta” constituyen motores fecundos de la producción erótica universitaria de los siglos XVI y XVII, lo que otorga a la *Visión deleytable* del *Cancionero General* un valor inaugural relevante: la contemplación de Dios que guía la búsqueda del Entendimiento en la obra sapiencial se convierte ahora en la contemplación de Matihuelo (personificación folklórica del

órgano sexual masculino) y el recorrido de aquel por las artes liberales se traduce ahora en una priápica procesión. Concluye este trabajo con una interesante propuesta de autoría para el texto analizado y una reflexión sobre posibles fuentes.

La importancia que el sueño juega en la poesía erótica de los Siglos de oro ha sido puesta en evidencia por distintos críticos. En el trabajo de Zoraida Sánchez Mateos (“En público, honestos ángeles...”), a partir sobre todo del *Sueño de la viuda* y de la versión inédita de un poema de Damián Cornejo, titulado “Sueño”, se analiza el modelo de mujer que domina en la poesía erótica barroca. La imagen de la mujer que se desprende de estos textos está en clara confrontación con el ideal de dama honesta y angelical por el que suspiran los moralistas y teóricos del “feminismo” renacentista (Vives o fray Luis) y que consagran y popularizan los cancioneros petrarquistas. La mujer no sólo adopta un papel activo (rara vez documentado en la tradición derivada de Petrarca), sino que además se revela como corajuda y, casi siempre, más astuta que el varón. Pero, en última instancia, el análisis de Sánchez Mateos lo que pone en evidencia es la contradicción subyacente en los roles culturales de hombres y mujeres en nuestro Siglo de Oro: la discordancia entre el modelo de mujer por la que (en una cultura mayoritariamente producida y consumida por varones) suspira el hombre en privado y la que exhibe en público. Finalmente, devanando el hilo concupiscente de los sueños masculinos, Sánchez Mateos pone en evidencia la frecuencia en esta literatura de todo aquello que, dado que “el fruto vedado es siempre apetitoso”, ofrece la posibilidad de evocar escenas de un morbo especial (monjas, frailes, tríos, homosexualidad, transexualidad, etc.).

Con “La tradición literaria popular en dos poemas eróticos de Lorenzo Matheu y Sanz”, María Martínez Deyros muestra, con dos romances inéditos, cómo incluso un autor descrito por la crítica como “juez rigorista, cruel, obsesionado por sus teorías represivas..., funcionario de la administración central”, no puede sustraerse del encanto que, en los Siglos de Oro, despierta la literatura erótica. La figura de Matheu y Sanz, tratadista de prestigio en su tiempo, hoy la conocemos, sobre todo, por su libelo *Crítica de reflexión* contra Gracián y su *Criticón*. Martínez Deyros, a partir del estudio del manuscrito 3746 de la BNM, se centra en la producción estrictamente literaria del jurista (un cancionero con dieciséis composiciones en

valenciano, ochenta y cinco en castellano y la comedia *Dos verdades encontradas*). El análisis de dos textos, al parecer inéditos, muestra cómo el “rigorista” Matheu y Sanz no tiene mucho empacho en emplear su pluma en una materia (el erotismo) que en él se contamina con frecuencia de sales escatológicas. Y todo, sin otra justificación, que la de mostrar un ingenio y agudeza a la altura de alguno de los que considera maestros, como es el caso de Quevedo.

Cuando le pedimos a David González Ramírez un trabajo sobre “Censura, traducción y erotismo. La versión española de *Le piacevoli notti*”, nos interesaba especialmente contrastar lo que ocurría con el verso (objeto de nuestro estudio) y lo que sucedía con la prosa, y más específicamente con la prosa narrativa. Este interés venía determinado, especialmente por la moda que, en cierto momento de la segunda mitad del siglo XVI, parecen disfrutar en las letras españolas las “novelas” salaces en verso, en algún caso cultivadas con notable afición por autores muy relevantes en la producción de poesía erótica. Es el caso de Melchor de la Serna. La excelente bibliografía, bien puesta al día, de que se sirve González Ramírez le permite poner sobre tapete crítico muchas cuestiones, alguna de las cuales, aunque sólo tangencialmente se refieran al tema de estas páginas, merece mención: especialmente, me refiero ahora a los “enigmas” en que desembocan estas narraciones que sirven de excusa, como ocurrirá con Cervantes en sus ejemplares, para justificar el pretexto de la ejemplaridad (en el sentido de “desarrollo narrativo de una *quaestio*”, que he propuesto en otro lugar).

Pero, atendiendo exclusivamente al tema que ahora nos ocupa, el del erotismo, quiero subrayar dos notas en el trabajo de González Ramírez: primero, la influencia italiana (y, más específicamente, de la prosa novelesca italiana) en la tradición erótica aurisecular, que debería tenerse muy en cuenta a la hora de estudiar la novela en verso de Tamariz o de Melchor de la Serna, e indirectamente en la especialización de un determinado léxico apto para la expresión de temas conflictivos; y, en segundo lugar, la relación de esta literatura con la censura, lo que indudablemente proyecta alguna luz sobre los obstáculos que había de vadear una materia como la que nos ocupa. El análisis de David González Ramírez sobre la traducción de Truchado de *Le piacevoli notti*, y sobre las reacciones de la Inquisición ante la misma, nos permite observar una forma de actuar que resulta de indudable

interés para el análisis del texto de las novelas en verso de Tamariz y, desde luego, de las de Melchor de la Serna (que comparten con *Le piacevoli notti* idénticos temas: casos de adulterio, de prostitución, de intento de violación o de celos). Todo hace pensar que la ejemplaridad que predica el Santo Oficio es menos cuidadosa con el verso que con la prosa; y desde luego nada tiene que ver la vigilancia que se ejerce sobre los impresos con lo que sucede con los textos cuya transmisión se limita al manuscrito. Así, la libertad con la que procede Melchor de la Serna en sus novelas, a la hora de relatar el encuentro de los amantes y los pormenores de su “batalla” contrasta con los cuidados que Truchado ha de poner en su traducción para evitar la referencia directa. Sin embargo, hay un aspecto en el que ambos coinciden: el refugio en el humor como forma de rebajar lo escabroso y hacerlo admisible.

Juan Herrero, en “Erotismo epistolar...”, a partir de lo que se cuenta en la misiva enamorada que una adúltera envía a su amante, convierte un hecho real de la España del momento (tercera década del siglo XVII) en piedra de toque con la que confrontar tanto la invención de los poetas como la doctrina de moralistas y teóricos sobre la mujer. El resultado de tal examen viene a confirmar, una vez más, que la realidad, en ocasiones, resulta tan novelesca como la misma literatura y que los dramas calderonianos –con decorados conventuales incluidos– discurren en la vida antes que en las tablas. Las pulsiones sexuales rompen las costuras de la doctrina y transforman la realidad erotizándola, en ocasiones, más allá de lo referido por los textos literarios. Y es que literatura y vida son, en este momento especialmente, vasos comunicantes.

La carta analizada por Juan Herrero poco tiene que envidiar, en lo que a carga erótica se refiere, a las invenciones poéticas que circulan por las páginas de los cancioneros del momento que corren en manuscritos. Y esto habla también de un hecho que resulta notable por excepcional en la España del momento: la remitente maneja la pluma con pulso firme y con notable capacidad para manipular la fantasía del destinatario, lo que pone en evidencia en ella una imaginación literariamente bien alimentada, así como el dominio y uso preciso de un léxico (“coño”, “carajo”, etc.) que con frecuencia nuestros poetas evitan por medio de la paráfrasis, la metáfora o la alusión.

El volumen se cierra con un trabajo de Javier Blasco sobre el *Jardín de Venus* en el que se afrontan los numerosos problemas

filológicos (fijación del texto, autoría, marco de creación y de consumo, etc.) que rodean esta obra. Alguno de estos problemas está muy lejos de contar con una solución convincente. Es lo que ocurre con la fijación del texto. Desconocemos si hubo uno o varios *Jardines* y, desde luego, carecemos de información precisa sobre qué textos habrían de figurar bajo el título de *Jardín de Venus*, y qué orden habría de corresponderles dentro del conjunto. La transmisión manuscrita refleja la popularidad de muchos de los textos asociados con el mencionado título, pero dan escasa luz sobre la realidad textual que habrían de conformar. Respecto a la autoría, ha existido desde hace años un largo debate con enfrentadas hipótesis (varios autores / un autor –Melchor de la Serna– con aportaciones de otros imitadores / un compilador –Melchor de la Serna que reúne en su cancionero obras de varias plumas), que desde luego no se resuelve en las páginas de “En el nombre de Venus...”. Sin embargo, sí que Blasco ofrece una propuesta en relación con las glosas que acompañan en la tradición manuscrita a varios sonetos del *Jardín*: hasta ahora venía aceptándose la tesis de que las glosas podrían ser de mano diferente a la que escribió los sonetos glosados; sin embargo, un análisis (cualitativo y cuantitativo) de la lengua de estos textos y la confrontación del resultado con los parámetros que se derivan de aplicar idénticos análisis a la lengua de la traducción que Melchor de la Serna hizo del *Ars amandi*, de Ovidio, muestra que todos ellos (las glosas, los sonetos glosados y la traducción) proceden de la misma pluma con una probabilidad muy alta (algo que no puede afirmarse con igual seguridad para varios sonetos que vienen contemplándose dentro de este corpus). Del estudio que Blasco hace del *Jardín de Venus*, además, se deduce una segunda conclusión de interés, que plantea como hipótesis, pero que abre una vía indudable de interpretación: el *Jardín*, con la mujer en el papel de protagonista (como ocurre en el libro tercero de Ovidio) es, en clave de humor, una “arte de amar” castellano.

* * *

Agradecemos al Ministerio de Economía y Competitividad la subvención otorgada al proyecto “Creación y desarrollo de una plataforma multimedia para la investigación de la presencia (expresa o latente) de lo erótico en la poesía española de los siglos de Oro” (Ref.

FFI2012-34645). Ella ha hecho posible la realización de los estudios, que forman parte de un volumen, que tendrá una segunda entrega en diciembre de 2015. Por esas mismas fechas, de acuerdo a nuestras previsiones, estará ya abierta, a disposición del público la base de datos EROS&LOGOS de poesía que constituye en núcleo central de este proyecto: <http://www5.uva.es/ltleso/erotica/index.php>

También damos las gracias a los estudiantes del máster de “Estudios filológicos superiores: investigación y aplicaciones profesionales”, de la Universidad de Valladolid, que han participado activamente en los seminarios impartidos al amparo de este mismo proyecto. Varios de ellos han contribuido con sus trabajos a enriquecer este volumen, y muchos otros han colaborado (Irene González Escudero, Elisa Sánchez Sousa, Javier Gutiérrez, Clara Manrique, Daniel Río Lago, Rebeca Platero y Oana Irina Cutitaru) en el vaciado de manuscritos y elaboración de índices, fundamentales para el sostenimiento de los estudios ahora publicados.

EN EL NOMBRE DE VENUS: UN ARTE DE AMAR ESPAÑOL DEL SIGLO XVI

Javier BLASCO
Universidad de Valladolid

O. PLANTEAMIENTO

El *Jardín de Venus* llega a nosotros a través de varios manuscritos, en los que no es otra cosa que un título al que resulta problemático asignarle un corpus definido. Sabemos, por la historia de los cartapacios que conservan noticia del *Jardín*, que su origen está vinculado al estudio de la Universidad de Salamanca. Y poco más. La crítica que se ha ocupado –a partir de más de tres docenas de cancioneros manuscritos– de los problemas con los que dicho título ha llegado a nosotros ha asociado el *Jardín* –casi siempre por conjeturas– a un corpus relativamente importante de textos. Éstos tienen en común un erotismo procaz, un humor desenfadado y vitalista, y la sospecha de que detrás de dichos textos, como autor de los mismos o como inspirador de la mayoría de ellos, se encuentra el fraile benedictino fray Melchor de la Serna.

A partir del consenso crítico alcanzado (que por supuesto no carece de discrepantes), pretendo buscar, en las páginas que siguen, alguna luz sobre la mano o manos que están detrás de los textos que hoy creemos que, en algún momento, formaron parte del *Jardín*.

1. FUENTES MANUSCRITAS

La primer referencia crítica a un corpus de poesía bajo ese título nos la ofrece A. Rodríguez Moñino (1959, 88 y ss., especialmente 114 y ss.), a partir de dos fuentes fundamentales:

a) el *Cancionero classense de Rávena* (1589)¹ en donde una serie de tercetos (“Quien no sabe de amor y sus efectos” en el *incipit*), que se cierra con el siguiente cuarteto:

Concluío con desirle que se llama
 Jardín de Uenus este mi librilla
 en el cual no allaréis sola una rama
 que no tenga de gusto algún poquillo. (fol. 114r-v).

No se relaciona el título de tal “librilla” con autor alguno ni se determina su contenido. Pero la crítica ha tendido a identificar como tal 40 textos que siguen al que acabo de mencionar;

b) el ms. 3915 de la *BNE* (h. 1620), que da acogida a un “Jardín de flores” que se inicia con un texto en tercetos (que, con variantes, resulta ser el mismo que figuraba al frente de la compilación del *Códice Classense*), y una serie de sonetos, muchos de ellos coincidentes con los del mencionado *códice*, aunque distribuidos con orden muy diferente (fol. 1); y un “Jardín de Benus” (fol. 250), que, bajo la precisión (en letra notablemente más voluminosa que la del texto) de “compuesto por Fr. Melchor de la Serna, de la orden de S. Benito en Salamanca”, pone título a los mismos tercetos del folio 1. A estos tercetos siguen, ya sin atribución de autoría, varios sonetos.

Posteriormente, fueron apareciendo nuevos manuscritos con textos relacionados con lo que ya se conocía del *Jardín de Venus*. Así, el ms. R 3.7, de principios del XVII, conservado en el Trinity College de Cambridge; o el *códice Corsini* (RC 970), que seguramente Ascanio Colonna llevó consigo a su regreso a Italia (1586), y que resulta muy interesante porque este sí que atribuye al “fraile” o a “fray Melchor” (Colonna debió conocer bien a su autor) el *Sueño de la viuda*, la *Novela de las madexas* y la *Novela del Cordero*, entre las cuales se

¹ Este cancionero fue compilado por Alonso de Navarrete y dado a conocer por A. Restori (1902, 99-136). Hoy ha sido editado de nuevo (en una edición modélica, extraordinariamente útil, de gran altura filológica) por Paolo Pintacuda (2005). Los textos que nos interesan, por su relación con el *Jardín*, se hallan en las páginas 167-191 de la edición de Pintacuda.

van interpolando muchos de los textos que también reproduce el *Cancionero classense*.

A. Rodríguez Moñino (1959, 117-118), tras analizar los citados manuscritos y concluir que los endecasílabos de los tercetos que se acogen al título de *Jardín de Venus* tienen naturaleza de prólogo, extiende el alcance del título a una octava en la que se describe la hermosura (“Entre delgada y gruesa es la figura”) y a dieciocho sonetos –los de tono “más obsceno que picante”–, del *Cancionero Classense*. Se inicia así un largo proceso de reconstrucción del *Jardín de Venus*, en el que queda consensuado (con abundantes vacilaciones y, lo que es más grave, sin un protocolo de actuación convenientemente razonado y argumentado²) que los tercetos que venimos comentando servirían de prólogo a una colección de sonetos eróticos. En lo que no se alcanza igual consenso es en la determinación (no explicitada en las fuentes) de qué textos compondrían el mencionado “librillo”.

En la *Floresta de poesías eróticas castellanas*, Alzieu, Jammes y Lissorgues (1975), a partir del *Códice classense* de Rávena (donde se sabía, desde 1898, de la existencia de “38 sonetos, eróticos y muy obscenos” bajo el título de *Jardín de Venus*, que A. Restori cree de Diego Hurtado de Mendoza³) elevan el número de textos del *Jardín* a 44, con una “Justa” y varios sonetos que no recogía el manuscrito BNE 3915 (algunos con glosas).

Y, en lo que podríamos denominar una tercera fase constitutiva del *Jardín*, Labrador, DiFranco y Bernard (2001), en su edición del ms. BNE 22028, añaden nuevos textos al conjunto y versiones diferentes

² Por ejemplo, no se explica por qué, de los 52 sonetos (o glosas a sonetos) que en el manuscrito BNE 3915 se hallan entre la “Definición de la hermosura” (f. 1) y el “Sueño de la viuda” (f. 14), Rodríguez-Moñino (1959) considera que sólo 19 de ellos deberían formar parte del *Jardín de Venus*, o por qué ninguno de los sonetos que siguen a los tercetos en el folio 250 se considera que formen parte del *Jardín*. Son muchas las cuestiones pendientes de revisión, pero sobre todo convendría establecer unas pautas de actuación.

³ Carta de A. Restori a Menéndez Pelayo, de 23 de noviembre de 1898. En la carta Restori detalla los 38 sonetos identificándolos por los dos primeros versos. Puede verse esta correspondencia on-line

[<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idUnidad=157694&idCorpus=1002&posicion=1>]

de muchos de los conocidos, resultando fundamental esta edición por el índice que ofrece (fruto de la consulta de más de tres docenas de manuscritos⁴) y por la aportación de nuevos textos –y de nuevos argumentos– para la reconstrucción crítica del corpus que convendría al título *Jardín de Venus*⁵.

Un proceso tan accidentado, conducido a partir de criterios y fuentes muy dispares, pone en el tablero del investigador cuestiones que afectan tanto al corpus como a la autoría: ¿Debemos hablar de un *Jardín* o de varios, como sugiere J. I. Díez Fernández (2003)? ¿Se trata de una obra de autoría individual o de una obra colectiva? ¿Qué autor o qué autores son los responsables de los textos del *Jardín de Venus*?

Ciertamente, no es la pretensión de este trabajo dar respuesta a todas las cuestiones que suscita el *Jardín*. Se limita a revisar el problema de la autoría, aunque a nadie se le oculta que una atribución está íntimamente relacionada con muchas otras cuestiones que afectan a diversos aspectos de los textos objeto de análisis. Es muy difícil afrontar un estudio de atribución sin contar antes con un índice cerrado y seguro, y esa es la situación en la que se halla el *Jardín de Venus*, a pesar del encomiable y fructífero esfuerzo realizado por el equipo de Labrador y DiFranco, por Paolo Pintacuda, por J. I. Díez Fernández. Necesariamente se hace preciso abordar esta cuestión, así como la del marco de escritura o el horizonte de lectura que plantean los textos asociados al título que nos ocupa.

⁴ Destacaré por su importancia los mss. 3913 y 4067 de la Biblioteca Nacional, los *códices Magliabechianos* (VII-353 y VII-354) della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, el *códice Corsini* (n. 970) de la Biblioteca dell' Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma; el manuscrito IV-973 de la Biblioteca de Palacio de Madrid, y muy especialmente, como digo, el manuscrito 22028 de la BNE; finalmente debe considerarse el manuscrito 4067, también de la BNE.

⁵ Compléméntese la información de la introducción de Labrador, DiFranco y Bernard (2001) a su edición del Códice 22028 con la que proporcionan estos mismos autores en su antología (2003: 19-137).

2. EL TEXTO DEL *JARDÍN DE VENUS*

Establecer el corpus del *Jardín de Venus* ha sido uno de los empeños que han rodeado la investigación en torno a este título. Como hizo notar P. Pintacuda (2002: 385-398), el índice de textos susceptibles de formar parte de dicho título varía en cada uno de los cancioneros conservados, como varía también el orden de los poemas en cada una de las fuentes. El núcleo inicial de textos que la crítica vincula al *Jardín* lo compondrían el texto en tercetos que generalmente –como ya se ha apuntado– se viene considerando una especie de prólogo, la octava en que se define la hermosura, y los dieciocho sonetos que enumera A. Rodríguez Moñino (1959), tomando como base el manuscrito 3915 de la BNE:

1. *A consentir, al fin, a su porfía,*
2. *Alzó el aire las faldas de mi vida,*
3. *Aquel coger a oscuras a la dama,*
4. *Aquel llegar de presto y abrazarla,*
5. *Bajaba mi señora el otro día,*
6. *En unos cebadales cierto día,*
7. *Estaba un maestresala enamorado,*
8. *Mujer, aunque sintáis lo que yo quiero,*
9. *Oh dulce noche, oh cama venturosa,*
10. *Primero es abrazarla y retozada,*
11. *Querellas vanas, vanos pensamiento,*
12. *Rabiosos celos le tenían perdido,*
13. *Rapándosele estaba cierta hermosa*
14. *Reñían dos casados cierto día,*
15. *Señora cama, en qué habéis vos hallado,*
16. *Señora Catalina, estoy corrido,*
17. *Triste de hombre, que si de amor tocado,*
18. *Tu cabello me enlaza, ay, mi señora,*

Trece de estos sonetos se repiten (con variantes) en el manuscrito de Cambridge y todos ellos (salvo el que comienza “Bajaba mi señora el otro día”) figuran también en el cancionero classense.

Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues y Robert Jammes (1975, 2000) elevan el número de los sonetos del *Jardín de Venus* a treinta y nueve, y David Gareth Walters (1996: 543) ratifica este corpus, estableciendo un índice “de 44 poemas, 39 de los cuales son sonetos, con un poema preliminar escrito en tercetos, el cual hace alusión explícita a

la obra en conjunto”, tres glosas a otros tantos sonetos, una “Justa” en redondillas y una octava. Pero el número de textos asciende a 52 en el último índice, que, a partir de unas cuarenta fuentes distintas, establecen Labrador, DiFranco y Bernard (2001: XXVIII y ss.)⁶. Según su propuesta (dudo si la ulterior de Labrador y DiFranco, en *Canente*, 2003: 19 y ss., rectifica conceptualmente, o no, esta⁷), el índice del *Jardín de Venus* lo conformarían los siguientes textos (que ordeno de acuerdo con la primera de las fuentes citadas):

1. *Quien no sabe de amor y sus efectos (prólogo),*
2. *Entre delgada y gruesa es la figura (octava),*
3. *Pues por vos crece mi pena*
4. *A consentir, al fin, a su porfía,*
5. *A ella, la del arco y las saetas,*
6. *A la orilla del agua estaba un día,*
7. *Alzó el aire las faldas de mi vida,*
8. *Aquel coger a oscuras a la dama,*
9. *Aquel llegar de presto y abrazarla,*
10. *Bajaba mi señora el otro día,*
11. *Casóse Catalina con Mateo,*
12. *Casó una dama con un licenciado,*
13. *Casóse cierta moza con un viejo,*
14. *Cuando en tus brazos, Filis, recogíendome,*
15. *Cuestión es entre damas disputada,*
16. *Damas, las que os quejáis de mal casadas,*
17. *Del dicho de la gente temerosa. GLOSA*
18. *Dentro de un santo templo un hombre honrado,*
19. *El que tiene mujer moza y hermosa,*

⁶ No puede otorgarse a todas las fuentes que el equipo de Labrador contempla la misma autoridad. Errores, repeticiones, abundancia de apócrifos y dudosos, pueden poner en entredicho la autoridad de ciertas fuentes manuscritas. No obstante, no es el objeto de este trabajo determinar el grado mayor o menor de credibilidad de las mismas. Acepto lo establecido por Labrador *et al.* Para una descripción de los contenidos, relacionados con el *Jardín*, de cada una de las fuentes, véase P. Pintacuda (2002: 388 y ss.).

⁷ Allí, bajo el título “Jardín de Venus” da entrada a textos como la traducción de Ovidio “Aestus erat dies”, la “Novela del cordero” y otros muchos que, aceptados como obra segura de Melchor de la Serna por la tradición, sin embargo no se asocian con el *Jardín*.

20. *El vulgo comúnmente se aficiona,*
21. *En unos cebadales cierto día,*
22. *Entre muy verdes y olorosas flores,*
23. *Esta es la flor de todas más graciosa,*
24. *Estaba un maestresala enamorado,*
25. *Fue a cobrar la limosna del convento*
26. *Fue un casado a comprar pan a la plaza,*
27. *Hallándose dos damas en faldetas,*
28. *Llena de mucho gozo. GLOSA*
29. *Los ojos vueltos que del negro de ellos*
30. *Mujer, aunque sintáis lo que yo quiero,*
31. *Ninguna mujer hay a quien no quiera,*
32. *No se fatigue más la bella dama. GLOSA*
33. *Oh dulce noche, oh cama venturosa,*
34. *Primero es abrazarla y retozada,*
35. *Qué alegres son al dulce enamorado,*
36. *Qué hacéis, señora. Mirome al espejo,*
37. *Querellas vanas, vanos pensamientos,*
38. *Rabiosos celos le tenían perdido,*
39. *Rapándose lo estaba cierta hermosa*
40. *Reñían dos casados cierto día,*
41. *Señora cama, en qué habéis vos hallado,*
42. *Señora Catalina, estoy corrido,*
43. *Señora la del arco y las saetas,*
44. *Soñaba una doncella que dormía,*
45. *Triste de hombre, que si de amor tocado,*
46. *Tu cabello me enlaza, ay, mi señora,*
47. *Un tuerto en su mujer no halló el despojo,*
48. *Una buena locura se ha asentado,*
49. *Unas monjas acaso disputando,*
50. *Venus, que a Marte en su alma tiene impreso,*
51. *Viendo un galán que una dama moría,*
52. *Ya Venus aflojando. GLOSA.*

Entendiendo que los textos del listado anterior, hasta donde llega el conocimiento que hoy tenemos del *Jardín de Venus*, constituyen la última palabra crítica sobre la obra que nos ocupa. Partiré de los mismos para mi estudio de atribución, aunque soy consciente de que un trabajo que pretendiese reconstruir la textualidad del *Jardín* debería revisar el índice de Labrador *et al.* (2001: XXVIII) y resolver si el mismo debería incrementarse con aquellos sonetos que ellos no contabilizan y que, en el manuscrito Magliabechiano (VII-353), se vinculan al “fraile benito”

(alguno de los cuales no hallan reflejo en ningún otro compilador⁸). Cito a continuación también por el primer verso y remito para el estudio del manuscrito a de Santis (2003: 228 y ss.):

- *Damaças cortesanas y curiosas* (fol. 283v)
- *La dulce lucha de la blanda cama* (fol. 286v)
- *Si he sido en estos consejos atrevido* (fol. 287)
- *Si voarcé se paga de discretos* (fol. 283r)
- *Ya no más guerra, Amor, hagamos pazes* (fol. 279v)

Entre los textos que, a partir de este último manuscrito, se han atribuido al “benito”, se hallan algunos que positivamente sabemos que no son suyos. Y lo mismo sucede con ciertas atribuciones de otras fuentes. Por ello no resulta impertinente en este punto advertir que seguimos sin contar con un corpus definitivo, seguro, u homogéneo. Los textos adscritos a este corpus, proceden de diferentes fuentes cuyas relaciones y dependencias están insuficientemente estudiadas; responden a compiladores y copistas con gustos y “usus scribendi” dispares o con notables divergencias en su respeto a la literalidad, y no son raros los casos en los que resulta evidente la voluntaria adaptación de los textos (desde la grafía a la semántica, pasando por el léxico) a los gustos del copista de turno. Las fuentes que han servido de base para la constitución del corpus del *Jardín de Venus* remiten, por otro lado, a un amplio espacio de tiempo, que va desde la década de los setenta del siglo XVI a bien entrado el siglo XVIII (Labrador *et al.*, 2001: XXVIII y ss.). De este modo, es natural que las huellas del tiempo (en gustos estéticos, desde la sintaxis a la retórica) se dejen notar en las variantes ofrecidas por las distintas versiones. Pero esto también está por estudiar.

Hago la precisión anterior para dejar constancia de que la textualidad del *Jardín de Venus* (suponiendo que se trate de algo más que una compilación abierta como interpreta el compilador del ms. 3915 de la Biblioteca Nacional de España) es altamente inestable

⁸ El códice fue mandado copiar por Girolamo da Sommaia (estudiante en Salamanca de 1604 a 1607) a Juan de las Heras; reúne obras de Diego Hurtado de Mendoza, fray Luis de León y fray Melchor de la Serna. Se ha ocupado de él, en magnífico trabajo, Francesca de Santis (2003: 228 y ss.).

y problemática. La transmisión de los textos relacionados con el *Jardín* resulta, a la vista de los manuscritos que conocemos, muy irregular y todo hace suponer que se copiaron y trasladaron sueltos e independientes unos de otros⁹. Para poder fijar la textualidad habrá que llevar a cabo un arduo trabajo de análisis de la trasmisión textual y de cotejo de las versiones derivadas de dicha transmisión, con una atención preferente a las fuentes más antiguas; trabajo que debería culminar en un estudio minucioso de cada uno de los textos con el fin de confirmar (o no) su pertenencia al corpus que nos ocupa; examinar las variantes textuales con el fin de jerarquizar las diferentes versiones y establecer, si el resultado de dicho examen lo permite, un texto base editable. Parece claro que, sin fijar antes el texto de los poemas del *Jardín de Venus*, sin un cotejo de las versiones existentes, sin un análisis de la información derivada de las variantes que ofrece cada poema, cualquier apuesta de atribución resultará extraordinariamente problemática y necesariamente provisional. Soy consciente de ello.

3. LA AUTORÍA DEL JARDÍN DE VENUS: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Si el contexto y la tradición a la que pertenece el *Jardín de Venus* (véase mi “Prólogo”, en este mismo volumen) parece bastante clara, como clara es también la materia a la que la crítica ha asociado este título, casi todo lo demás, y muy especialmente el tema de la autoría, sigue entre interrogantes. En efecto, no sabemos con precisión qué poemas conformarían exactamente el corpus ni el orden de cada uno de ellos en el cancionero; ignoramos fechas de composición y casi todo lo relacionado con la autoría. Así, el *Jardín de Venus* resulta ser un territorio muy interesante, a la vez que lleno de peligros, para los estudios de atribución.

⁹ La transmisión textual parece evidenciar que cada compilador elige, para acompañar a los tercetos de inicio, los sonetos que más se ajustan a su particular gusto. Aunque, también esto último merece una revisión: como apunta Pintacuda existe un grupo de textos que se repite, con un orden muy semejante, en varios de los códices más antiguos y más relevantes por la cantidad de textos (susceptibles de formar parte del Jardín) que contienen.

Resumo, a continuación, a modo de “estado de la cuestión”, lo que la crítica viene admitiendo sobre la autoría: hoy parece que existe un cierto consenso sobre la vinculación del *Jardín de Venus* al nombre de fray Melchor de la Serna¹⁰, a quien no siempre se nombra en los manuscritos en los que se transmiten los textos que le atribuimos, salvo en casos muy concretos en los que algunos poemas llevan, como rúbrica, las iniciales F.M.D.S, o se vinculan a la mano de “el vicentino” o al “fraile benito” (en lo que se ha interpretado como una referencia respectivamente al Colegio de San Vicente al que perteneció fray Melchor o a la orden religiosa en la que profesó)¹¹.

¹⁰ Tras la atribución a varios autores de muchos de los poemas que hoy se relacionan con el *Jardín de Venus*, la atribución a fray Melchor de la Serna se impone. Véase al respecto, sobre todo, el temprano y bien argumentado artículo de J. L. Gotor (1980). Las tesis de Gotor se confirman en el estudio que precede a la edición del códice 22028 de la Biblioteca Nacional de Madrid (J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco y L. A. Bernard, 2001) y en J. I. Díez Fernández (2003a). La disputa de paternidad, en relación a algunos textos, entre Hurtado de Mendoza y Melchor de la Serna, la inicia Menéndez Pelayo, que conoce los manuscritos florentinos de la biblioteca magliabechiana y la atribución en los mismos a Melchor de la Serna de muchos poemas que W. I. Knapp ha editado (1877) bajo el nombre de Diego Hurtado de Mendoza. Dentro de la confusión que propician muchos de los códices en los que se transmite la obra citada y otros títulos cercanos al *Jardín*, A. Rodríguez Moñino (1959), siguiendo a Menéndez Pelayo, atribuyó a Tamariz los cuentos versificados que Juan de Mal Lara incluyó en su *Philosophia vulgar* (Sevilla, 1568), entre ellos la *Novela de las madejas*, la *Novela del cordero*; y, basándose en la proximidad de estas novelas con los sonetos del *Jardín de Venus* en el Ms. 3915 BNE, aprovechó para colocar el corpus textual de los sonetos entre las obras de Tamariz. Sólo en 1974, Donald McGrady en su edición de las novelas en prosa de Tamariz (Cristóbal de Tamariz, 1974), descartó la atribución de los textos arriba citados y de los sonetos. Lissorgues (1978, 1-27) llamó la atención sobre el gusto de Tamariz por las octavas, en tanto que Melchor de la Serna se inclina por los tercetos en la *Novela del Cordero* o de la *Novela de las madejas*. Sin embargo, la tesis de Lissorgues debería reconsiderarse a la vista de lo que ocurre en *El sueño de la viuda* o en la traducción del *Ars amandi*, de Ovidio, ambas obras en octavas (véase C. Ángel Zorita, Ralph A. DiFranco y J. J. Labrador, 1991).

¹¹ Pero los textos que hoy la crítica vincula a Melchor de la Serna no siempre llevan la rúbrica del “fraile benito”. Y, en ocasiones que sí que la llevan, lo hacen por error.

Además de estas referencias (no muy concluyentes), es imposible ignorar un testimonio muy cercano a la fecha de escritura y difusión de los textos que habrían de componer el *Jardín de Venus*. Más allá de las atribuciones que es posible perseguir en los cartapacios poéticos que han llegado a nosotros, la autoría del *Jardín de Venus* y del *Sueño de la viuda* a una misma mano queda documentada en el testimonio de Juan de la Cueva, quien, en su *Ejemplar poético* (1606), afirma:

Claro tenemos el ejemplo de esto
en el que hizo el sueño a la viuda,
y a Venus el jardín tan deshonesto.

Que siempre fue su musa tosca y ruda
en no siendo lasciva y descompuesta,
y en siendo obscena fértil fue, y aguda.

Otra musa siguió los pasos de ésta,
y de su mala inclinación y uso,
cual en sus torpes obras manifiesta:

que en ninguna de muchas que compuso
de sujetos de ingenio y regalados
dejó de dar molestia, y ser confuso.

Y como fuesen versos aplicados
a pullas, que era el centro de su ingenio,
fue admirable, y los versos estremados.
(E. Walberg, 1905, 55)

Es verdad que Juan de la Cueva no cita a Fray Melchor, pero al vincular el *Jardín de Venus* con el *Sueño de la viuda*, quizás no necesitaba hacerlo, pues sobre la autoría de este último título sí que existe un claro consenso en los manuscritos que lo recogen. Sin embargo, dentro del mencionado consenso en favor de fray Melchor de la Serna, se mueven varias posiciones críticas que matizan la atribución con hipótesis dignas de consideración:

a) Alzieu, Jammes y Lissorgues (2000) identifican el *Jardín de Venus* con un primer núcleo de poemas de fray Melchor al que luego se fueron añadiendo textos ajenos: “la idea del Jardín de Venus, el título, los tercetos de la introducción y algunos sonetos

pueden ser del mismo autor, pero que a esa colección primitiva se irían añadiendo poesías ajenas, y que el *Jardín* [...] debe más bien considerarse como obra colectiva”. Walters (1996: 543) da por buena esta hipótesis: la de la autoría múltiple”, con “un texto original con menos poemas, al cual se habrían añadido composiciones escritas por uno o más poetas”¹².

b) J. L. Gotor (1980: 156) no descarta la posibilidad de que fray Melchor pudo llegar a ser “parodiado o satirizado por los mismos estudiantes que se divertían con sus obscenidades”, de modo que aparezcan unidas a su nombre gran número de textos de atribución dudosa.

c) J. I. Díez Fernández (2003a) llega a plantear la hipótesis, muy atractiva, de varios *Jardines*, que la tradición manuscrita fuese mezclando y que, al final, los estudiosos hemos acabado reuniendo artificialmente en una única colección.

d) P. Pintacuda (2002: 385-398), por su parte, es autor de una propuesta no menos sugerente que la anterior: ahondando en los problemas que plantea la autoría, sugiere la posibilidad de que el texto en tercetos que en varias fuentes sigue al título, y que haría funciones de prólogo, sea obra del compilador y responda a distinta mano de la del autor o autores de los poemas.

e) Se ha planteado también la hipótesis de que el *Jardín* se trate de “una colección de sonetos” de la que fray Melchor sería sólo el compilador, y no el autor (de Santis, 2003: 237)¹³.

¹² Conviene advertir en este punto que el núcleo inicial en ningún caso estaría constituido por los dieciocho sonetos que, a partir del ms. BNE 3915, propone Rodríguez Moñino, ya que el mencionado manuscrito es posterior al *Cancionero classense* (1589). Rodríguez Moñino señala que dado que 17 de los 18 sonetos del ms. 3915 se repiten en el *Cancionero classense*, existe una dependencia entre ellos. Es posible, pero la dependencia no iría del manuscrito madrileño al de Rávena, sino al revés. En cualquier caso, por delante de ambos (ya que la fecha no es secundaria en el caso que nos ocupa), para una edición crítica (que establezca la dependencia entre fuentes) habría que considerar la secuencia temporal de los testimonios, como hacen Labrador et al. (2001, XXVIII y ss.)

¹³ Aunque la autora no asume esta propuesta (tan sólo la documenta), sino que se inclina por la tesis de Alzieu, Jammes y Lissorgues (1975), luego refrendada por Walters (1996).

Estos planteamientos, cada uno a su modo, vienen a coincidir en que, en principio, cabe incluso la posibilidad de que el título *Jardín de Venus*, independientemente de cual fuera su origen, acabase, en virtud de una azarosa transmisión, dando título a una compilación de paternidad múltiple, abierta a cuantos textos de igual temática pudieran recogerse, con independencia de cual fuera la procedencia de los mismos. Y, dentro de esta indeterminación, cabe la posibilidad de que Melchor de la Serna sea el autor, el compilador, ambas cosas a la vez, o tan sólo un nombre “prestigioso” en el terreno de la poesía erótica (por haber traducido a Ovidio) al que “colgar” cualquier texto de semántica escabrosa.

No obstante, por la insistencia con la que se repite el nombre de Melchor de la Serna asociado a muchos de los poemas en códices diferentes y por el testimonio de Juan de la Cueva, parece claro que, si el “fraile benito” no fue el único jardinero de Venus, una parte granada de las flores del *Jardín* merecieron su cuidado como autor o como compilador.

Sobre las bases del debate a que apuntan las tesis anteriores, y aceptando la posibilidad de que el corpus que en distintos momentos se ha relacionado con el título del *Jardín* sea de paternidad múltiple, últimamente destacan varios intentos de aislar cuál podría haber sido el núcleo originario. Desde antiguo existen muchas dudas sobre el corpus de la compilación venusina. Así, los sonetos que comienzan “Dentro de un santo templo un hombre honrado”, “¿Qué hacéis señora? –Mírome al espejo”, “Oh, Venus, alcahueta y hechicera” y “Señora, la del arco y las saetas”, vienen siendo tradicionalmente atribuidos a Diego Hurtado de Mendoza por figurar en un cartapacio de *varia* junto a otros reconocidos como suyos¹⁴. Dudosos son también –para

¹⁴ Las dudas están plenamente justificadas, pues, como estudia Francesca de Santis (2003), el poema “A ella, la del arco y las saetas” aparece como anónimo en BNE 3915 (fol. 226r), en tanto que figura, con variantes, en la sección expresamente vicentina del manuscrito magliabechiano FN VII-354 (fol. 247), pero en el ms. 4262 (fol. 156) de la BNE se le atribuye a Diego Hurtado de Mendoza. “Venus alcahueta hechizera”, en los manuscritos magliabechianos (FN VII-354, fol. 260r) figura también en la sección de obras del fraile, pero en la mayoría de los testimonios que transmiten estos poemas se atribuyen a Diego Hurtado de Mendoza. J. I. Díez Fernández (1986: 181-195), en su edición de la

Pintacuda (2002: 396)– los sonetos “Los ojos vueltos que del negro de ellos” y “Venus, que a Marte en su alma tiene impreso”, que tratan de un tema –mitológico– sin refrendo en el resto del poemario¹⁵; y lo mismo sucede con el que comienza “Unas monjas acaso disputando”, por recurrir a tres rimas en los tercetos (lo normal en el resto del corpus son dos rimas). Añadiré, por mi parte, que el hecho de que “En un muy santo templo un hombre honrado” y “Tu cabello me enlaza, ¡ay mi Pandora!”, en una fecha muy temprana en relación con las que se barajan para el *Jardín*, figuren en el impreso de la *Silva curiosa* (París, 1583), de Julián de Medrano, debería situar ambos textos en el capítulo de los dudosos. Finalmente, y en opinión de varios críticos relevantes, además de los arriba citados, de los 52 textos que figuran en el índice elaborado por Labrador y DiFranco (2001) sobre el que vengo trabajando, deberían ser puestos en cuarentena, la “Justa” (parodia de un texto de Juan del Encina) por ser el único caso, entre los alguna vez adscritos al *Jardín*, que recurre a la parodia de otro claramente anterior; y las glosas (“Ya Venus aflojando”; “Llena de mucho gozo”, “Del dicho de la gente temerosa”, y “No se fatigue más la bella dama”).

Con estos datos, excluyendo del análisis que sigue los textos que se acaban de citar con posibilidad de ser de Hurtado de Mendoza o de Medrano y ajenos a ciertas constantes del conjunto, Francesca de Santis (2003: 231 y ss.) y P. Pintacuda (2002) han trabajado en la idea de un núcleo “originario” de poemas eróticos, en torno al cual debió irse construyendo (por una o por varias manos) el *Jardín de Venus*. Concretamente, Paolo Pintacuda (2002: 395) propone identificar el núcleo originario del *Jardín* con una serie de poemas que gozan de mayor “successo e diffusione” en los códices relevantes (RaC 263,

Poesía erótica de Diego Hurtado de Mendoza (1995), rechaza la atribución de “Dentro de un santo templo un hombre honrado” y de “¿Qué hacéis señora? — Mírome al espejo”, a la vez que duda la versión de *Amores* I, 5 de Ovidio (“Hacia calor y en punto al mediodía”) y de los sonetos “A ella, la del arco y las saetas” y “Oh, Venus, alcahueta y hechicera”.

¹⁵ También este argumento habría que revisarlo a la vista del papel de la mitología en la traducción del “Arte de amor” (Zorita, DiFranco, y Labrador, 1991).

FN VII- 354, MN 3915, RC 970 e MN 22028) y que manifiestan una también recurrente ordenación en todos ellos. A saber:

1. *Quien no sabe de amor y sus efectos (prólogo),*
2. *Entre delgada y gruesa es la figura (octava),*
34. *Primero es abrazarla y retozalla,*
20. *El vulgo comúnmente se aficiona,*
24. *Estaba un maestresala enamorado,*
41. *Señora cama, en qué habéis vos hallado,*
37. *Querellas vanas, vanos pensamiento,*
15. *Cuestión es entre damas disputada,*
40. *Reñían dos casados cierto día,*
30. *Mujer, aunque sintáis lo que yo quiero,*
38. *Rabiosos celos le tenían perdido*
46. *Tu cabello me enlaza, ay, mi señora,*
39. *Rapándose lo estaba cierta hermosa*
21. *En unos cebadales cierto día,*
45. *Triste de hombre, que si de amor tocado,*
7. *Alzó el aire las faldas de mi vida,*
8. *Aquel coger a oscuras a la dama,*
16. *Damas, las que os quejáis de mal casadas,*
35. *Qué alegres son al dulce enamorado,*
12. *Casó una dama con un licenciado,*
4. *A consentir, al fin, a su porfía,*

Dando por buena la conjetura de Paolo Pintacuda (coincidente en un alto porcentaje con la propuesta de Rodríguez Moñino, aunque llegue a ella por argumentos muy distintos), partiré del análisis de estos textos con el intento de establecer líneas de coherencia (temática) y formas verbales de cohesión textual (léxico recurrente y tendencias sintácticas).

4. ¿UN POSIBLE HILO DE ARIADNA EN EL *JARDÍN DE VENUS*?

Consciente de las diversas hipótesis que la crítica ha formulado, en lo que sigue no me planteo resolver el problema de la autoría, sino una tarea previa (más elemental, aunque no sencilla): determinar si los poemas del *Jardín* proceden de una sola pluma o de varias, cuestión en la que han desembocado todos los estudios que se han ocupado de la atribución del poemario.

Cualquiera que se haya enfrentado antes a un caso de atribución sabe que resulta mucho más sencillo determinar que un texto dubitado no puede proceder de la pluma de un autor dado, que establecer la autoría precisa ese mismo texto. Desde tal certeza, lo que pretendo es analizar las líneas temáticas del corpus generalmente adscrito a este título con la pretensión de determinar si los textos evidencian alguna coherencia temática reseñable, y con la confianza de que una respuesta clara a esta cuestión podría arrojar alguna luz sobre las diferentes hipótesis relacionadas tanto con la constitución del corpus como con la autoría.

El *Jardín de Venus* remite a una poesía obscena, pero a la vez bienhumorada, que circula por la vía permisiva del chiste ingenioso, generalmente aceptado sin sonrojo en ambientes de camaradería masculina, estudiantil y conventual. En esta poesía, no se evita

- a) la representación del acto sexual, ni dentro de ella la eyaculación;
- b) las alusiones a los genitales;
- c) las variantes de la actividad sexual: la masturbación, el lesbianismo, el sexo en grupo, el uso de “juguetes”, el voyerismo, etc.;
- d) el uso repetitivo de ciertos tópicos tales como la insaciabilidad sexual de las mujeres; las diferencias entre casadas y solteras en la “sabrosa batalla” del sexo; la gracia e ingenio de las burlas y respuestas femeninas sobre todo a sus maridos viejos, poco aguerridos o socialmente superiores.

Pero, atendiendo a los tercetos que sirven de pórtico a estos poemas se podría precisar más y decir que el *Jardín de Venus*, a la vista de los textos de mayor difusión y éxito (que se puede deducir de su transmisión manuscrita), configura un “arte de amar” burlesco y bienhumorado, que emite una experimentada voz masculina y que tiene a la mujer como destinataria. En esta “arte de amor”, es posible distinguir varios hilos temáticos principales¹⁶:

¹⁶ Para una primera asociación de la poesía de fray Melchor de la Serna con el *Ars amandi* ovidiano, más allá de las traducciones del fraile, remito a J. L. Gotor (1980) y a Steven Hutchinson (2004: 151-169).

a) Poemas expositivos que pueden leerse como un manual de educación de la mujer en el arte de Venus. En ellos se aconseja (o ejemplifica) el modo en que han de proceder las mujeres para mantener encendido el fuego del deseo en sus parejas:

Las dueñas y doncellas que desean,
aunque no sean hermosas, ser amadas,
perpetuamente este mi libro lean.

b) Cuentecillos, que dibujan una rica casuística y que, aun respondiendo a la misma “doctrina” que el hilo anterior, carecen de toda intencionalidad propedéutica. En ellos, la mujer (que por lo general es la que toma la iniciativa) sale vencedora, por su discreción y por su ingenio, de una contienda en la que la insinuación pícaro domina. También se pone en evidencia, junto al discreto ingenio de la mujer, su insaciabilidad erótica; a diferencia de lo que ocurre con el varón, que no sólo queda vencido sino en un estado cercano (al menos metafóricamente) al de la muerte (“parecía sepulcro de hombre vivo”):

Espero contentar a las discretas;
y si alguna huyere de mis flores,
será de las mohfnas indiscretas.

Ambos hilos (a los que realmente pueden adscribirse gran parte de los poemas que, en algún momento, han sido vinculados al *Jardín de Venus*), configuran una auténtica “arte de amar”, con la mujer discreta como destinataria de la enseñanza:

Siempre habéis de mostrar que sois forzadas,
que os vence el marido, y con reparos
de resistencia siempre habéis de armaros,
y veréis cómo sois más estimadas.

Cuando sintierdes más qué es lo que quiere,
mostrad entonces menos entendedlo,
dejad búsquelo él, que manos tiene.

Y cuando lo buscare y lo pidiere,
primero que vengáis a concedello,
probadle el apetito con que viene.

Al primer hilo temático (a) pertenecen textos como el que se inicia con un “Primero es abrazalla y retozalla”, en el que se describe con detalle la “lucha” amorosa que debe preceder a la “conquista”:

Primero es abrazalla y retozalla,
y con besos un rato entretenella.
Primero es provocalla y encendella,
después luchar con ella y derriballa.

Primero es porfiar y arregazalla,
poniendo piernas entre piernas della.
Primero es acabar esto con ella,
después viene el deleite de gozalla.

La preeminencia de la porfía en la que se resuelve la contienda amorosa (abrazos, retozos, besos, que entretengan y enciendan a la “dulce” enemiga, hasta “derriballa” y desnudarla para acabar “poniendo piernas entre piernas della”) sobre la ocupación de la plaza (“gozalla”) se justifica por el hecho de “que no hay quien lo barato comprar quiera”. De donde se sigue el consejo, para la mujer, de que no rinda la plaza al primer envite del varón, sino que mejor recurra a la estrategia de un “falso defenderse”, pues “alegres son al triste enamorado/ las iras de su dama con blandura” (“Qué alegres son al triste enamorado...”).

En la preeminencia del juego erótico que precede al acto sexual halla fundamento una segunda idea, también recurrente, en el *Jardín de Venus*: la inferioridad del amor de los casados¹⁷, que “de puro dulce, creo, da dentera” (“Primero es abrazalla y retozalla”) y la superioridad, en materia amorosa de la mujer experimentada sobre la “doncella”. Este tema es recurrente en muchos de los textos recogidos por la tradición bajo el título del *Jardín*. Así los poemas “Primero es abrazalla y retozalla” (34)¹⁸, “Aquel coger a oscuras a la dama (8)”, “Cuistión es

¹⁷ En el matrimonio “si el marido quiere, quiere luego; / no hay el pedir dél y negar ella, / y aquel ponerse a fuerzas él y ella”. Por ello, los casados se pierden “aquellos gustos tanto deseados, / y en medio del deseo conseguidos”, que “hacen que el hombre adore las mujeres” y que “sin dificultad siendo alcanzados” hacen, “como acontece a los maridos, / que por ellas no dan dos alfileres”.

¹⁸ Los números entre paréntesis que acompañan, en la serie que sigue, a los versos entrecuadrados se corresponden con el número de orden del índice

entre damas disputada" (15), "¡Qué alegres son al triste enamorado" (35), "Mujer, aunque sintáis lo que yo siento" (30), o "Damas, las que os quejáis de mal casadas" (16), pueden considerarse variaciones de una invariante temática, que podríase formular así: sólo lo que cuesta conseguir da placer, ya que el hombre "no busca ... mujer, que ya la tiene. / Busca el trabajo dulce de buscalla". Todos ellos, desarrollan una receta erótica que, en pocas palabras, enseña a la casada en el arte de "La resistencia que hace la soltera / cuando el galán la mete entre sus brazos/ y le mete la mano en la manera".

Para el segundo hilo temático (b) puede servir de ejemplo el soneto "Casó una dama con un licenciado" (12). La estructura del soneto es la de un cuentecillo de resolución ingeniosa, que (como el chiste) conjuga una parte narrativa de presentación de la escena y de los personajes:

Casó una dama con un licenciado,
tan poco desenvuelto y poco activo
que parecía sepulcro de hombre vivo,
según dormía siempre descuidado.

A la dama le daba tanto enfado
la consideración de lo que escribo
que agora le notaba de muy esquivo,
agora de muy necio, aunque letrado.

y una parte dialogada :

Una noche, después, con gran pereza,
dijo: "Señora, pídoos como hermano".
No sé qué dijo allá de matrimonio.

Dijo ella por burlar de su simpleza:
"Que me place; mas venga el escribano,
que lo tome, señor, por testimonio".

Pertenece a este mismo hilo temático otros textos como "A consentir al fin en su porfía" (4), "Estaba un mayordomo enamorado" (24), "Entre unos centenales yo vi un día" (21), "Reñían dos casados cierto día" (40) o "Rapándose estaba cierta hermosa" (39).

alfabético de Labrador *et al.* para los textos que ellos proponen adscribir al Jardín de Venus. Véase página 149 del presente artículo.

Según Paolo Pintacuda (en argumentación convincente), estos dos hilos temáticos principales podrían, por su mayor “*successo e diffusione*”, proponerse como núcleo originario del *Jardín de Venus*. En mi opinión, la conjunción de ambos hilos estaría puesta al servicio de un “arte de amar”, enunciado por una voz masculina (en el papel de *praeceptor amoris* ovidiano) y destinado a la educación erótica (burlesca, si se quiere) de la mujer. Y no sería muy difícil incardinar en torno a estos dos núcleos algún otro de los poemas excluidos por el crítico italiano: una “*descriptio puellae*”¹⁹, que dibuja la geografía erótica del cuerpo femenino (y que cumpliría la función de reforzar la descripción de la octava que suele, en los manuscritos, seguir a los tercetos de presentación) y una –más o menos solemne– declaración de las preferencias masculinas, que discursivamente serviría para conferir “autoritas” en materia erótica a la voz del emisor-preceptor²⁰.

Pero varios otros textos vinculados al *Jardín*, que no se reconocen como parte del núcleo originario, guardan un muy estrecho paralelismo con alguno de los que sí han sido aceptados, y su pertenencia a este núcleo originario debería revisarse, para (aunque este no sea el objeto de este trabajo) atribuirlos a la misma mano o para descartarlos como imitaciones. Es el caso de:

- “Ninguna mujer hay que yo no quiera”, otra forma de “*descriptio puellae*”;
- “¡O dulce noche! ¡O cama venturosa”, que ofrece un desarrollo complementario al de “Señora cama, en qué habéis vos hallado” (41);
- “A la orilla del agua estando un día”, que responde al mismo hilo temático de “Rapándose estaba cierta hermosa” (39);
- “Una nueva locura se ha asentado”, que guarda estrecha correspondencia con “El vulgo comúnmente se aficiona” (20);
- y, finalmente, “Unas monjas acaso disputando”, que encuentra su reflejo en “Cuestión es entre damas disputada”(15).

¹⁹ “Tu cabello me enlaza ¡ay, mi señora!” (46).

²⁰ “El vulgo comúnmente se aficiona” (20).

En el mismo sentido, son varios textos más, ajenos al núcleo supuestamente originario, que me plantean serias dudas: entre los textos adscritos al *Jardín de Venus* (pero no contemplados ni por Rodríguez-Moñino ni por Pintacuda) son varios los que, al menos desde el punto de vista temático, vendrían a enriquecer el uno o el otro hilo temático que he planteado más arriba. Así, al primero de ellos, podrían pertenecer, en principio, “El que tiene mujer moza y hermosa” (19), “Aquel llegar de presto y abrazalla” (9), “No se fatigue, no, la bella dama” (32); al segundo, “Casóse cierta moza con un viejo” (11), “Un tuerto en su mujer no halló el despojo” (47), “Casóse Catalina con Mateo” (13), “Hallándose dos damas en faldeta” (27), “A la orilla del agua estando un día” (6), “Unas monjas acaso disputando” (49), “Viendo una dama que un galán moría” (51), “Fue un casado a comprar pan a la plaza” (26). Y en todos ellos es posible encontrar ecos de las constantes que Labrador y DiFranco (2003: 18) trazaron en su día para describir las características de la escritura de fray Melchor de la Serna.

Menos encaje tendrían en este conjunto las quejas que convierten a la camisa de la dama o a la parlera cama en confidentes del amado, y más difícil todavía resultaría encajar, en esta “arte de amar” que estoy sugiriendo, el soneto a los celos o el que pinta el reflejo negativo del amor en los hombres²¹.

5. PERFILES VERBALES EN EL JARDÍN DE VENUS

Para ir más allá, sobre la autoría o sobre la textualidad del *Jardín*, conviene extremar la cautela y conocer bien el proceso de la trasmisión poética en los Siglos de Oro. Cualquier estudio de atribución requiere, para poder argumentar con un mínimo de garantía, contar con dos corpus bien definidos:

²¹ Me refiero a los siguientes textos: “Alzó el aire las faldas de mi vida (7), “Señora cama, en qué habéis vos hallado” (41), “Querellas vanas, vanos pensamiento” (37), “Rabiosos celos le tenían perdido” (38) y “Triste el hombre que de amor tocado” (45).

1. Un *texto indubitado* sobre cuya literalidad y paternidad no existan dudas; quiero decir, que sea, sin posibilidades de contaminación, desde la ortografía (si puede ser) hasta los últimos matices de su semántica, obra de un autor identificado. Y contar con tal texto indubitado, salvo que se tratase de un autógrafo, es muy difícil en el Siglo de Oro, por la importancia en ese momento de la transmisión manuscrita y por el papel determinante del copista (muy cercano al del autor) en la constitución final del texto transmitido.

En el caso concreto que nos ocupa, estamos todavía muy lejos de poder establecer los límites de la obra del vicentino²² y, en cualquiera de los casos, aunque aceptemos como segura alguna de las obras que se le atribuyen (las rúbricas de los manuscritos en los que se transmite esta obra suelen no ser muy fiables), deberemos tener muy en cuenta lo que denunciaba ya hace más de medio siglo Rodríguez-Moñino (1968: 29): en el proceso de compilación y de transmisión se producen alteraciones sobre el texto en las que el error o el “*usus scribendi*” del pendolista pudieron jugar un papel importante, hasta llegar a enmascarar el estilo de autor.

Teniendo muy en cuenta todo lo anterior, con cautela y apelando por lo tanto a la consecuente provisionalidad de las conclusiones a las

²² Entre las atribuciones que se han hecho a Melchor de la Serna, se cuentan, además del *Jardín*, el *Sueño de la viuda de Aragón*, la *Novela de las madejas*, la *Novela del Cordero*, la *Novela de la mujer de Gil*; las *Justas literarias* (Ms. 229 de la Biblioteca de la Santa Cruz de Valladolid); la *Carta sobre cierto caso de amor* y la *Respuesta de una dama que pedía el virgo a su galán* (BP Ms. II-961); el *Suceso notable entre un caballero y un sastre*, la *Sátira contra el amor lascivo* (BP Ms. II-973); la *Sátira contra las monjas*; la *Definición de la monja*; la traducción al castellano del *Ars amandi* (BP Ms. II-961) y de los *Remedia Amoris* de Ovidio; la elegía de Ovidio que comienza “*Aestus erat*” en el Lib[r]o I. *Amorum* y “*Hazia calor y en punto al mediodía*” en la traducción del Vicentino; *Gustos genéricos*; *Los gustos del fraile* (“Yo soy quien el amor más fácilmente”); la *Descripción de una dama que se estaba bañando*; los *Disgustos* (“Por cuanto algunos necios majaderos”); el *Remedio para la madre*; la *Carta de Cobos a las damas de palacio*; la *Demanda de un virgo* (“Nos, Venus madre de Amor”) con la *Respuesta del Vicentino* (“Aunque no soy Amón, Baco, ni Apolo”); la *Carta que le envía un amigo a otro pidiéndole consejo sobre cierto caso de amor. Del Fraile*; la *Descripción de la hermosura*. A estas habría que añadir otras obras menores en relación con las cuales remito a Labrador y DiFranco (2003).

que pueda llegarse, tomaré como texto indubitado el de la traducción ovidiana, que se transmite en el ms. II-961 de la Biblioteca del Palacio Real²³, cuya autoría afirma la rúbrica que va al frente de la traducción (f. 40r) y cuenta con absoluto consenso crítico (Gotor, 1980).

2. Un *texto dubitado* que pueda confrontarse con el texto indubitado. Nuestro texto dubitado, el *Jardín de Venus*, ofrece –como dije más arriba– una textualidad muy problemática. “Quien haya revisado un centenar de estos volúmenes facticios –escribía Rodríguez-Moñino (1968: 42)– de los Siglos de Oro tiene experiencia suficiente para dudar, dudar, dudar.” Y esto que es verdad siempre, lo es en mayor grado en lo que se refiere al *Jardín de Venus*: se trata de un corpus que no está cerrado y que sigue planteando muchos problemas. Comparto la opinión de J. I. Díez Fernández, cuando reclama prudencia respecto los textos atribuidos a fray Melchor de la Serna, al menos “hasta que una edición de sus poemas asegure atribuciones, ofrezca el corpus textual, limpie los poemas de corrupciones, establezca relaciones con autores y géneros, etc.” (2003: 161), sobre todo por las deficiencias y estragos textuales de muchos textos transmitidos en copias defectuosas. En la misma línea Belén Molina Huete, refiriéndose a fray Melchor de la Serna, insiste en la “dificultad de acceder a un corpus literario definido y susceptible de responder a los problemas filológicos más usuales relacionados con la fijación textual”, justificando su cautela en algo que la obra de Melchor de la Serna comparte con cualquier otra de los Siglos de Oro: en “la dispersa localización de la obra en manuscritos” (evidente en lo que se refiere al *Jardín*, si tenemos en cuenta que la lista que venimos manejando remite a más de tres docenas de fuentes manuscritas) y en “el proceso proteico que afecta en general a las distintas versiones de un texto lírico” (2003: 283). Sirva de ejemplo lo que evidencia el siguiente soneto:

²³ Varias razones otorgan, a mi entender, gran valor a este testimonio, pues la historia del manuscrito que lo transmite arranca de Valladolid, ciudad natal de Melchor de la Serna (pasa directamente de la Biblioteca del Conde de Gondomar, en Valladolid, a la Biblioteca del Palacio Real) y la fecha de este manuscrito es bastante temprana (Labrador, que ha preparado la edición moderna del mismo lo fecha hacia 1580). Cfr. C. Ángel Zorita, Ralph A. DiFRanco y J. J. Labrador (1991).

(Mss. 3913, fol. 35)

A la orilla del agua estando un día,
ajena de cuidado, **cierta** hermosa,
de se mirar su cosa deseosa
por verse sola allí y sin compañía,

la **camisa se** alzó que lo impedía
y, **contenta** de ver tan rica cosa,
le dice con voz **blanda** y amorosa
que de dentro del alma le salía:

"Por vos soy yo de tantos **requestada**,
por vos me dan **gorguera** y gargantilla,
corpino, **manto** y **saya** para el frío.

Un beso quiero daros." Y abajada
a **darlo**, por estar tan a la orilla,
trompicó y de cabeza dio en el río.

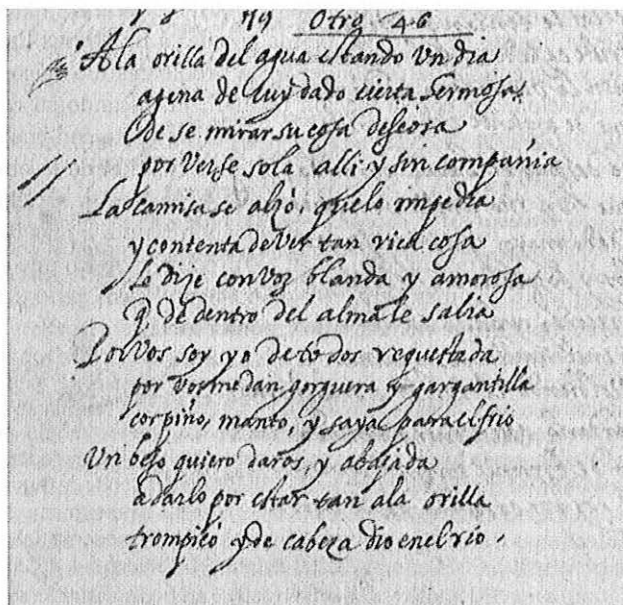
Cancionero classense

A la orilla del agua estando un día,
ajena de cuidado, **una** hermosa
de mirarse su **infierno** deseosa,
por verse sola allí sin compañía,

la **saya** alzó que **ver se** lo **empedía**,
y, **pagada** de ver tan rica cosa,
le dice con voz **mansa** y amorosa
que de dentro del alma le salía:

"Por vos soy yo de tantos **requebrada**,
por vos me dan **aljorcas**, gargantilla,
chapines, **saya** y **manto** para el frío.

Un beso quiero daros". Y abajada
a **darle**, por estar tan a la orilla,
trompicó de cabeza y dio en el río.



Analizando las variantes disyuntivas que ofrecen ambas versiones no es difícil concluir que proceden de dos líneas diferentes de transmisión y que, aun siendo anterior el texto del *Cancionero classense* a la compilación del manuscrito 3913 de la BNE, la versión que transmite este último está menos estragada (y posiblemente proceda de una copia menos o mejor manipulada) que la del manuscrito italiano²⁴. En efecto, la reiteración descuidada del verbo “*ver*” en los versos 4, 5 y 6, o la preferencia por “*su infierno*” en vez de “*su cosa*” (v. 3) para nombrar las partes pudendas de la “*hermosa*” aleja el *Cancionero Classense* (al menos para este soneto) de lo esperable en el corpus que analizamos. En efecto, en tanto que “*cosa*”, con el valor semántico señalado, se repite en múltiples ocasiones en el corpus atribuido al “*vicentino*”, la palabra “*infierno*” no vuelve a registrarse. Del mismo modo, parece más natural (sintáctica y lógicamente) “*trompicar y de cabeza dar en el río*”, de la versión madrileña, que no “*trompicar de cabeza y dar en el río*” del manuscrito italiano.

El análisis general del léxico “*disyuntivo*” nos ofrecería información concordante con lo anterior. Pero ahora no se trata tanto de trabajar una “*collatio*”, que sí que será precisa en el caso de una edición del *Jardín de Venus*, cuanto de poner en evidencia lo difícil que resulta cualquier intento de atribución construida a partir de una textualidad tan poco fiable.

Además de lo dicho, que vale para cualquier texto poético transmitido por manuscritos que no haya sido sometido a rigurosa “*collatio*”, Belén Molina Huete tiene razón al destacar cómo los prejuicios críticos, que por lo general han pesado sobre una obra de contenidos eróticos, agravan la cuestión, pues “*puede decirse que la aproximación a los poemas de fray Melchor de la Serna [dando por supuesto que nuestro fraile sea el autor del Jardín] ha estado interferida, obstaculizada y hasta vedada por diversas instancias*” (Molina Huete: 2003, 283 y ss.) que, basándose en argumentos morales más que estéticos, se han encargado de relativizar su valor

²⁴ Todavía existe otra versión que yo haya podido ver, conservada en el manuscrito 3890 de la BNE, muy cercano al manuscrito 3913, pero con variantes significativas. Quizás la variante más elocuente sea la del verso 13: “*por estar tan cerca de la orilla*”.

hasta llegar “a institucionalizar su desaparición” u obstaculizar su paso por la imprenta ²⁵.

En conclusión, si no son fáciles los estudios de atribución que tienen como objeto materiales de los Siglos de Oro (salvo que se trate de autógrafos o se cuente con documentos de muy fiable textualidad), en el caso que nos ocupa la dificultad se multiplica, no sólo por carecer de un *texto indubitado* correctamente establecido, sino también por las dudas sobre la singular o plural paternidad del *texto dubitado*. Cualquier cotejo, en estas circunstancias, no puede llegar sino a conclusiones muy provisionales²⁶.

En relación a la determinación de si la responsabilidad de la escritura del *Jardín* corresponde a una o a más manos, poco puede concluirse: el rápido recorrido por los temas y motivos que hemos llevado a cabo, lo que revela es una coherencia (hilos temáticos bien definidos y conformados como un “arte de amar” y marcados fenómenos de correspondencias entre los textos) que no se limita a los poemas propuestos como núcleo originario del *Jardín de Venus*. No pretendo con esta afirmación contradecir la propuesta de Rodríguez-Moñino y de Pintacuda sobre un núcleo originario al que fuesen sumándosele nuevos poemas de temática semejante y, quizás, de paternidad diferente. Mi pretensión se limita a proponer lo más claramente una hipótesis: tanto los tercetos introductorios como las glosas están escritos por las mismas manos del autor de la traducción del *Ars amatoria* de Ovidio (es decir, fray Melchor de la Serna), y su escritura responde a una clara y decidida voluntad de conformar un modo de cancionero distinto y alternativo al gastado modelo petrarquista. Los

²⁵ Sólo dos de los textos se imprimieron en vida del fraile, entre todos los que Labrador (2001) y los autores de la antología (Alzieu et al.) *Poesía erótica del siglo de oro* (2000), basándose desde luego en referencias que comparten varios manuscritos, adscriben al *Jardín de Venus*: “En un muy santo templo un hombre honrado”, y “Tu cabello me enlaza, ¡ay mi Pandora!”. Estos dos parece —la cuestión debería revisarse— que se los apropia Julián de Medrano en su *Silva curiosa* (París, 1583).

²⁶ No obstante, intentos de atribución como el que acabo de sugerir se han producido en los últimos años. Es el caso de trabajos como el de Francesca de Santis (2003: 231) con propuestas muy convincentes para quien estas notas escribe.

tercetos introductorios y las glosas (con sonetos de cosecha propia y, quizás, también ajena) se organizarían para conformar un “arte de amar” burlesco con una implícita reivindicación de Ovidio (Arcaz Pozo, 1996, 185-204), coincidente con la reivindicación que de Horacio está haciendo por las mismas fechas, y en el mismo contexto universitario, fray Luis de León.

Quizás se pueda discutir si, a la vista de los textos que han llegado a nosotros (dispersos y con gran inestabilidad textual), en un cancionero como el *Jardín de Venus* lo que se persigue es, antes que un “arte”, una técnica que necesita vestirse de arte y escudarse en el humor. Al menos esta última hipótesis, pienso que puede probarse.

6. LOS SONETOS DEL JARDÍN DE VENUS Y SUS GLOSAS

Las dudas sobre la paternidad de los textos que glosan varios sonetos del corpus que comentamos²⁷ están plenamente justificadas. P. Pintacuda (2002) nos hace ver, convincentemente, que basta una primera lectura de los textos del *Jardín* para comprobar, muy claramente, cómo en este “corpus” se hace evidente el gusto por la imitación. Y efectivamente es así: al leer muchos de los poemas de este corpus uno tiene la impresión de hallarse ante ejercicios retóricos de imitación casi escolar y, en tales ejercicios, lo más sencillo de duplicar es el contenido y los planteamientos estructurales. Por eso, no resulta difícil aceptar la tesis Robert Jammes (2000), cuando, al publicar la serie del *Cancionero de Ravenna* que se acoge al título del *Jardín de Venus*, afirmaba:

[...] es muy probable que la colección de sonetos que ha llegado hasta nosotros no corresponda a la versión original del *Jardín de Venus*. Lo que nos parece más verosímil es que la idea del *Jardín de Venus*, el título, los tercetos de introducción y algunos sonetos pueden ser del mismo autor, pero que a esa colección primitiva se irían añadiendo poesías ajenas, y que el

²⁷ “Ya Venus aflojando”, “Llena de mucho gozo”, “Del dicho de la gente temerosa”, y “No se fatigue más la bella dama”.

Jardín [...] debe más bien considerarse como obra colectiva. Es difícil admitir, por ejemplo, que el autor de los sonetos haya escrito luego las glosas a esos sonetos: todas las glosas que conocemos se hicieron siempre sobre versos ajenos (Alzieu *et al.*: 2000, XVIII).

Desde luego, como ya he apuntado, hay razones para tomar en serio la tesis de Jammes, cuando distingue entre una “colección primitiva” y unos textos posteriores ajenos a la primera mano. Otros habían pensado lo mismo. Pero la lectura que él propone no es la única posible. Las glosas no tienen por qué ser, necesariamente, “sobre versos ajenos” ¿Qué impide que lo sean sobre versos propios? Si nada lo impide (y, por el contrario, los cancioneros del momento ofrecen muestras abundantes de ello), es posible imaginar a un compilador que reúne un cancionero de poesía erótica con textos de mano propia (y, en su caso, de otra u otras manos), lo enriquece con nuevos textos y glosas y –bajo la influencia del *Ars amatoria* ovidiano que ha traducido o está traduciendo–, le da la forma de un “arte de amar” con destinatario femenino. Además de la idea general de organizar el conjunto de textos según pauta ovidiana, obra de este compilador serían, al menos, los tercetos introductorios, la octava que va a continuación de los tercetos, las glosas y, muy posiblemente, los sonetos glosados. Y este compilador, por la vinculación del cancionero con el *Ars amatoria* de Ovidio, no podría ser otro que el primer traductor español del poeta latino; esto es, Melchor de la Serna.

Un estudio de la lengua de los tercetos introductorios y de las glosas sí que permite afirmar que tales textos han salido de la misma mano que la traducción del *Ars amatoria* de Ovidio. El análisis cuantitativo deja poco espacio para la duda. Comenzaré por establecer las bases teóricas sobre las que se va a realizar la comparación entre el texto de la traducción del *Arte de amor* (AA) y el corpus que conforman los tercetos introductorios del *Jardín de Venus*, la octava que sigue a los mencionados tercetos y las glosas (TG) puestas en cuestión por Jammes (2000): El análisis comparativo entre AA y TG se ha llevado a cabo con herramientas del CFL Software Development, exactamente con *CopyCatch Gold*. Y el resultado es bastante elocuente:

	Total de palabras	Palabras compartidas	Palabras únicas	% similitud vocabulario
Tercetos-Glosas (TG)	1487	1109	299	80%
Arte de Amar (AA)	15583	8333	7171	54%

Mostraré lo fundamental en un gráfico:

ARTE DE AMOR (AA)



TERCETOS - GLOSAS (TG)



En el marco teórico en el que sustentan los estudios de atribución, existen varios principios, a la luz de los cuales (que no está de más recordar ahora) conviene revisar los datos anteriores:

a) La relación entre dos textos que supera el 50% de coincidencia merece el análisis, porque entre ellos existe una relación que no puede explicarse exclusivamente por tratar de una misma materia. En el caso que nos ocupa (80% de TG y 54% de AA de vocabulario compartido), parece que el parentesco entre ambos corpus textuales resulta evidente.

b) Cuanto mayor porcentaje de vocabulario léxico compartido tiene un par textual, menor autonomía existe en la producción de cada uno de los textos. Concretamente, la autonomía de TG, respecto a AA, se reduce a un 20%.

c) Cuanto más vocabulario único, exclusivo y no compartido, tiene uno de los textos del par, mayor probabilidad existe de que sea el texto base u originario. En el caso que nos ocupa, el 46% de vocabulario único de AA, frente al 20% de TG, convierte a este último en dependiente del primero. Si lo que estuviéramos analizando fuere un caso de plagio, la dirección del mismo quedaría, por los datos que acabamos de citar, claramente establecida: mayor originalidad en AA. Pero esto, en la cuestión que nos ocupa, resulta irrelevante.

En cualquier modo, para establecer conclusiones fiables, el análisis cualitativo debería confirmar la relación que, cuantitativamente, parece existir entre los dos corpus analizados. El análisis de ciertos aspectos del léxico, de la sintaxis y de otros recursos empleados para reforzar la cohesión textual (marcadores, conectores sintácticos, métrica, etc.) en TG, vienen a coincidir con lo que ocurre en el resto de obras atribuidas con cierta seguridad a Melchor de la Serna, y la coincidencia llega al punto de permitir pensar en un idiolecto dominante común.

En relación con el *léxico*, los campos semánticos comunes quizá se pueda decir que vienen determinados por la materia tratada, pero la elección léxica entre las posibilidades que la lengua ofrece, resulta más determinante. El protagonismo del cuerpo es notable en el léxico de esta poesía. Como han estudiado Labrador y DiFranco (2003: 18), ambos corpus evitan “las manidas metáforas estilnovistas cortesanas” o, cuando recurren a ellas, lo hacen en contextos irónicos que las ridiculizan. A diferencia del petrarquismo, en esta poesía, el cuerpo humano aparece en toda su integridad, recuperando territorios claramente excluidos de la tradición petrarquista. Lo diré con palabras, de nuevo, de Labrador y DiFranco: se colocan “en el mismo nivel poético ojos, labios, mejillas y dientes con tetas, caderas, muslos y natura” (2003). Los cuadros que siguen pretenden mostrar no sólo la proximidad léxica, sino también la evidencia de ciertas coincidencias contextuales: *Piernas* (blancas, cruzar, extender, apretar, brazos); *cadera(s)* (jugar, lomos, caderas, menear, cuerpo, sosegar), *muslos*, *tetas*, etc.

Dentro de esta recuperación, desenfadada y casi carnavalesca de lo corporal excluido, los órganos sexuales (*lanza*, *miembro*, *cosa*, *lo del medio*, *señuelo*, *lo vedado*) y sus alrededores (*entrada*), su disposición (*ganoso*, *esforzado*, *enderezado*, *aparejado*, *abierto*, *alzado*, *flojo*), sus juegos (*retozar*, *porfiar*, *tocar donde gusta*, *encima*, *debajo*,

dulce juego, tomárselo, tocamientos, abrazar, abrazos, recuestar, requerir) y actividad (compás, batalla, espolada, encuentro sabroso, subir, bajar, haber cuestión, ejercicio, menearse, entrar, salir, apretar, embocar, acabar, meter, caminar), así como los efectos de ello derivados (remediar, contentar, gozar, gozarse, saborcillo, gustoso, dulce, sabroso, delicado) están muy bien representados, casi siempre a través de verbos de movimiento, de déicticos adverbiales o pronominales, de metáforas guerreras (McGrady: 1984, 71 y ss.), musicales, gastronómicas, relacionadas con el cultivo del campo, etc.

Pero también la *morfología* y la *sintaxis* evidencian una relación que no es posible ignorar. Es imposible que determinados sintagmas se repitan en uno y en otro corpus sin que entre ellos no haya una relación superior a la que cabe esperar del mero ejercicio de imitación. El siguiente cuadro ejemplifica, con algunos sintagmas muy evidentes, lo que intento explicar:

	TG	AA (+ novelas)
Piernas	No hay pierna allí con pierna muy cruzada,	Y las piernas con piernas le buscaba
Caderas	y deja como cosa de rameras / aquel jugar de lomos y caderas .	el jugar de las caderas / Que el gran deleite y gozo le enseñaron
Labios	morderse de los labios colorados ,	Y bésale en el labio colorado
Aparejado	No hay pierna allí con pierna muy cruzada, / todo está abierto, todo aparejado , / ningún estorbo hay para la entrada ,	Y ellas mismas la entrada te aparejan . / Entrás muy orgulloso y entonado / y sales muy humilde y despegado.
Camino/ caminar	morderse de los labios colorados, / y aunque estén seis caminos concluidos, / cobrando luego fuerzas más enteras,	Y vueltas á abrazarse mas de veras / Sobre tres otras cuatro caminaron ,

Lo vedado	Tomárselo ella a él no se consiente, / los tocamientos tienen por vedados ,	Tócale con la mano en lo vedado
Espolada	porque si está desnuda, es fácil cosa / subille encima y dalle una espolada ,	Y como ella sintió las espoladas :
Acabar	¡Cuánto es mejor estar encima della/ besándola, mordiéndola, apretándola, /moviéndose al compás que lleva ella,/ y cuando allí se turba, contemplándola,/ y si ella acaba antes, detenella, /y si él acabase antes, esperándola	No acabes antes que ella la corrida/ ni en acabar con ella seas moroso,/ que entonces es el gusto dél y della/ cuando a un punto acabaron él y ella.
Besar- morder	besándola, mordiéndola, apretándola,	Tras esto la besaba y la mordía Y blandamente le palpaba el pecho,
Fenecer	Y el dulce juego feneció a la hora.	O cuando el dulce acto ya fenece

El *CORDE* (en búsquedas para los ejemplos de verbatim en negrita, entre 1550 y 1700) no ofrece como respuesta, en la mayoría de los casos, otros resultados que los de nuestros ejemplos. Y el valor indiciario que ello tiene para establecer entre nuestros corpus una relación de autoría, vienen a apoyarlo otros fenómenos sintácticos, tales como el gusto por construcciones de gerundio como inicio del relato; no es extraña ni infrecuente la ruptura del sintagma nominal (sust + adj) por la inclusión entre ellos de una forma verbal con valor predicativo, por ejemplo en “*el pecho me descubres hermosísimo*”; la frecuencia de las formas verbales en la rima o de inicios de oración con “*no hay*” o “*Al fin*”; la abundancia de oraciones distributivas con “*ora... ora*”, “*una...otra*” o “*ahora...ahora*”; la tendencia a diferentes formas de bibración (coordinación, correlación, etc.); el gusto por el hipérbaton cultista puesto de moda por la poesía petrarquista (es muy frecuentemente la separación del verbo auxiliar y el participio, con la colocación entre

ambos del sujeto o del complemento); la obsesiva recurrencia a “*mil*” para expresar una cantidad indefinida muy numerosa.

También en el plano *semántico* (que suele ser importante en los estudios de atribución) llaman la atención el uso, en ambos corpus, de algunos términos con una acepción que no es la que el diccionario ofrece como más frecuente. Eso ocurre, por ejemplo, con el término ‘apresurarse’ con el valor de “agitarse, excitarse, perder el control”, y no con el significado de “darse prisa”. Así, en una de las glosas que analizamos:

Mas, la pausa llegada
 en que se cierra la sabrosa hora,
 con voz **apresurada**,
 más baja que sonora,
 dijo: “No ceses, diosa, anda, señora”.

Y en otra:

¡Cuánto es mejor estar encima della
 besándola, mordiéndola, apretándola,
 moviéndose al compás que lleva ella,
 y cuando allí se turba, contemplándola,
 y si ella acaba antes, detenella,
 y si él acabase antes, esperándola²⁸
 ¡Y las “vidas” y “amores” regalados
 que se dicen los dos **apresurados**!

Estos ejemplos hallan perfecta correspondencia en estos otros de la traducción del *Arte de amor*:

Y pues ya los tenemos en la cama,
 Musa, no más: detente ante la puerta.
 Sin ti sabrán ellos urdir su trama;
 y, ablando **apresurado**, su reyerta
 reñir, sin que la mano allí siniestra
 deje de hacer oficios de la diestra (vv. 1684-1689).

²⁸ *Arte de amor* (sigo la edición de Zorita *et al.*, 1991): “No acabes antes que ella la corrida / ni en acabar con ella seas moroso, / que entonces es el gusto dél y della / cuando a un punto acabaron él y ella” (vv. 1710-1713).

Este último ejemplo me parece muy relevante de cara a establecer la relación del autor de las glosas con el de la traducción de Ovidio, pero todavía lo es más el que sigue, pues el término que comento se halla en relación directa, como ocurre con la segunda de las glosas citadas, con el “murmurio lascivo” de “vidas” y “amores” con que se regalan los amantes:

Mas el deleite no ha de **apresurarse**
 sino su poco a poco irse acabando;
 las partes donde gusta ella tocarse
 sin empacho ninguno le palpando,
 verás temblar sus ojos relucientes
 como el sol en los cuerpos transparentes.
 Los ayes y aquel “¡Alma y vida!”
 y el murmurio lascivo y amoroso;
 aquel dulce gemir a la herida
 y aquel hablar risueño y cosquilloso (vv. 1700-1709).

A pesar de la temática del corpus que analizamos, dudo mucho que esta poesía deba calificarse de pornográfica, si atendemos al cuidado con el que el autor se sirve de la *retórica* (recurriendo sobre todo a la metáfora, a la perífrasis, y a la alusión) para evitar los términos gruesos. Si se repara en la preferencia por el uso de formas indirectas de referencia, observaremos que el texto, por encima de cualquier otra consideración, se traduce siempre en un juego de ingenio, que busca convocar la risueña complicidad del lector para que éste valore su trabajo en la construcción de un discurso oblicuo. La narración del acto sexual no puede ser más detallada en sus accidentes y pormenores, a la par que en las descripciones físicas no se evita la alusión a ninguna parte ni órgano del cuerpo por recóndita que esta se halle, pero todo se narra o describe con ingenio y, en vez de nombrar, se sugiere. Sirviéndome de las palabras de uno de los textos vinculados al *Jardín*, se trata de poner a todo una “camisa muy delgada”, pues “*alzada ésta, todo está acabado*”.

En realidad, una lectura detenida de los textos del *Jardín de Venus* a la luz de la traducción del *Arte de amor*, que corre manuscrito en el códice II-961 de la Biblioteca del Palacio Real, permite afirmar que gran parte de sus textos (con toda seguridad los tercetos introductorios y las glosas, pero muy probablemente también muchos de los sonetos) constituyen una especie de friso construido, pieza a pieza (quiero decir

verso a verso) con teselas procedentes de la cantera del *Arte de amor*, que es la primera traducción al castellano del *Ars amandi* de Ovidio, y que sería obra (según la rúbrica que figura en el mencionado códice) de fray Melchor de la Serna, fraile benito. Una futura edición de esta última edición permitirá mostrarlo con más detalle. Por ahora baste con lo dicho.

7. CONCLUSIÓN

El análisis precedente creo que me coloca en disposición de poder afirmar, frente a lo que sugiere la mencionada cita de Robert Jammes (Alzieu et al., 2000, XVIII) sobre las glosas del *Jardín*, que el autor de la traducción del *Ars amandi*, de Ovidio (seguramente fray Melchor de la Serna), es también el autor de los tercetos, de las glosas y, si no de la autoría, al menos de la selección de flores que habría de acoger el “jardín”. Seguramente es también el autor de muchos de los sonetos que lo componen (no de todos ellos), pero, por el momento no arriesgaré una hipótesis al respecto. Queda la cuestión pendiente por ahora.

Con los datos de que disponemos, sigue siendo imposible resolver varias cuestiones que plantea esta castellana y desenfadada “arte de amar”, que es el *Jardín de Venus*. Ignoramos cuál es el corpus preciso de este cancionero. No hay que descartar que la edición de nuevos cancioneros ponga sobre la mesa de trabajo nuevos poemas que sumar al índice con el que actualmente contamos; tampoco hay que descartar que futuros análisis nos obliguen a descartar alguno de los textos propuestos (alguna sospecha abrigo en tal sentido). Desconocemos también cuántas manos intervinieron (y qué papel jugó cada una de ellas) en la creación, compilación y transmisión de los manuscritos. Pero al menos sí que podemos establecer alguna conjetura: a la vista de la dependencia y relación que las páginas precedentes han intentado establecer y contextualizar, el autor de la primera traducción del *Ars amandi* de Ovidio, posiblemente fray Melchor de Serna, es el responsable (como compilador al menos) de un cancionero inspirado en el libro III de la obra ovidiana, cuyos textos la transmisión manuscrita maltrató y dispersó, rompiendo la organización de ese “librillo” que los tercetos prologales presiden y anuncian.

BIBLIOGRAFÍA

- Arcaz Pozo, Juan Luis y Cristóbal, Vicente (1996), "Sobre la traducción del *Ars Amatoria* y los *Remedia Amoris* por Fray Melchor de la Serna", *La Obra amatoria de Ovidio*, Madrid: Ediciones Clásicas, págs. 185-204.
- Alzieu, Pierre, Jammes, Robert, Lissorgues, Yvan (2000), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- Díez Fernández, José Ignacio (1986), "Algunos poemas atribuidos a don Diego Hurtado de Mendoza", *Revista de Filología Románica*, 4, págs. 181-195
- Díez Fernández, José Ignacio (2003a), "Elogios, preguntas, recetas y remedios," *Canente*, 5-6, págs. 141-162.
- Díez Fernández, José Ignacio (2003b), *La poesía erótica en los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto.
- Gotor, José Luis (1980) "Fray Melchor de la Serna, poeta "ovidiano" inédito del siglo XVI", en *Codici della transgressività in área ispanica, Atti del Convegno di Verona*, Verona (12-14 giugno 1980), págs. 143-165.
- McGrady, Donald (1984), "Notas sobre el enigma erótico con especial referencia a los *Cuarenta enigmas en lengua española*", *Criticón*, 27, págs. 71-108.
- Hutchinson, Steven (2004), "El ars erótica de fray Melchor de la Serna", en *Literatura y transgresión, Diálogos hispánicos*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, págs. 151-167.
- Hurtado de Mendoza, Diego (1995), *Poesía erótica*, Ed. de J. I. Díez Fernández, Archidona/Málaga, Ediciones Aljibe, *Erótica Hispánica*.
- Labrador Herraiz, José Julián, DiFranco, Ralph, y Bernard, Lori A. (2001), *Poesías de fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo XVI. Códice 22028 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Málaga, Universidad de Málaga.
- Labrador Herraiz, José Julián, DiFranco, Ralph, y Bernard, Lori A. (2003), "Adiós a Petrarca. Textos eróticos de Fray Melchor de la Serna. Antología", *Canente*, 5-6, págs. 19-137.
- Molina Huete, Belén (2003), "Un canto nunca aprendido: la mutación de valores en la lectura de fray Melchor de la Serna", *Canente*, 5-6, págs. 284-317.
- Pierre Alzieu, Robert Jammes, Yvan Lissorgues (1975), *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, Tolouse, Université de Tolouse II-Le Mirail.
- Pintacuda, Paolo (2002), "Nuove note al 'Jardín de Venus'", *Il Confronto Letterario*, XIX, págs. 385-398.
- Pintacuda, Paolo, ed. (2005), *Libro romazero de canciones, romances y algunas nuevas para pasar la siesta a los que para dormir tienen la gana compilato da Alonso de Navarrete*, Pisa, Edizioni ETS.

- Restori, Antonio (1902), "Il cancionero classense 263", *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei*, serie quinta, 11, págs. 99-136.
- Rodríguez-Moñino, A. (1959), "El licenciado Tamariz: poeta del siglo XVI", en *Relieves de erudición. (Del Amadís a Goya). Estudios literarios y bibliográficos*, Madrid, Castalia, págs. 81-125.
- Rodríguez-Moñino, A. (1968), *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*, Madrid, Real Academia Española.
- Santis, Francesca de (2003), "El manuscrito Magliabechiano VII-353: un importante testimonio de la poesía de fray Melchor de la Serna", *Canente*, 5-6, págs. 225-244.
- Tamariz, Cristóbal de (1974), *Novelas en verso*, ed. Donald McGrady, Charlottesville: Biblioteca Siglo de Oro.
- Walberg, E. (1905), *Juan de la Cueva y su Exemplar poético*, Lund.
- Walters, David Gareth (1996), "Petarquismo y pornografía: el Jardín de Venus", en *Studia Aurea Actas del III Congreso de la AISO. 1*, Toulouse-Pamplona, Editorial, págs. 543-550.
- Zorita, C. Ángel, DiFRanco, Ralph A. y Labrador, J. J. (1991), *Poesías del maestro León y de fr. Melchor de la Serna y otros (s. XVII)*, Cleveland State University.