

EL POEMA LATINO DE PRELIMINARES DE CRISTÓBAL PÉREZ DEL CRISTO

Francisco Salas Salgado
Universidad de La Laguna

RESUMEN

La poesía latina de preliminares constituye un género particular dentro de la producción literaria latino-humanística. El autor de este artículo analiza un poema de esta clase realizado por Cristóbal Pérez del Cristo (Icod de los Vinos, 1639-1705), conocido erudito del Barroco canario. Se presenta una edición del texto latino y un primer acercamiento al mismo, al tiempo que se intenta hacer ver las relaciones que guarda esta clase de poemas con las otras partes de los preliminares de la obra.

PALABRAS CLAVE: Literatura neolatina. Edición crítica. Estudio filológico.

ABSTRACT

Latin preliminary poetry represented quite a peculiar genre within the general frame of the humanist Latin production. The author of this article analyses a poem of this kind, one produced by Cristóbal Pérez del Cristo (Icod de los Vinos, 1639-1705), an outstanding learned figure of the Baroque in the Canary Isles. Not only does this study imply the edition and first approach to this text, but it mainly focuses on the relationship it keeps with other components of the preliminary models.

KEY WORDS: Neolatin Poetry. Critical Edition. Philological Study.

En el año 1679 salía a la luz en la imprenta de Juan Antonio Tarazona, en Jérez de la Frontera, la obra *Excelencias y Antigüedades de las siete Islas de Canaria. Primera parte en que se comprehenden las Excelencias de estas Islas en los renombres que les dio la Antigüedad*, cuyo autor, según rezaba en la portada de la misma, era Cristóbal Pérez del Cristo «Doctor en Sagrada Theología, y natural de la Isla de Tenerife». No poco se ha discutido sobre la identidad de este personaje, cuyo nombre fue considerado seudónimo de Luis de Anchieta, hasta el punto de aparecer bajo este autor en la siempre utilísima *Biobibliografía de escritores canarios de los siglos XVI a XIX* de Agustín Millares Carlo y Manuel Hernández Suárez¹.

Una reciente reedición facsimilar ha puesto en manos de un público más amplio este tratado de erudición barroca donde, como el propio autor aclara en la dedicatoria a José de Mesa Lugo y Ayala «se comprehenden excelencias, fundadas





en los renombres que a las Islas de Canaria dió la antigüedad» [p. 4]. El «Estudio crítico» que acompaña a la obra, debido al historiador M. Hernández González², ha venido a encuadrarla debidamente en el contexto de la época y a despejar de una vez por todas los problemas de autoría. Aquí ya se confirma a Cristóbal Pérez del Cristo, quien nació en Icod de los Vinos (isla de Tenerife) el 18 de septiembre de 1639, como autor de la misma. Asimismo, se mencionan sus estudios, primero con los agustinos de su localidad, luego en La Laguna, seguramente en el convento que sostenía aquella orden en la ciudad de los Adelantados; completando aquél su formación con la licenciatura y el doctorado en Teología en la Universidad de Sevilla, institución donde pudo ser que catedrático de Lógica. Perteneciente este autor a una generación de escritores barrocos que pretendía mostrar la grandeza y consideración del archipiélago utilizando fuentes documentales y bibliográficas de todo género, es su formación como teólogo, «en lo escolástico», la que va a sustentar su, por lo que se sabe, única obra, plagada ésta de numerosas citas de autores clásicos, de los Padres de la Iglesia, de escritores del Renacimiento y su propia época, y fundamentada, por tanto, en el argumento de autoridad.

Sería poco juicioso, además de vano, entrar en más detalles, por otro lado perfectamente explicados por M. Hernández González. Sólo me interesaba incidir en el hecho de la autoría de Pérez del Cristo y mencionar algo de su formación y de las características formales del tratado que puedan servir para entender lo que más adelante se pueda decir. Mi intención es examinar el poema de preliminares que antecede al grueso de la obra³, y que por las indicaciones que se dan en su lema (*Authoris ad librum suum*) se debe al propio Pérez del Cristo. Esto lo haré en diversos epígrafes y desde varias perspectivas, intentando ver la influencia de los autores clásicos, concretamente los latinos, y observando, después, la relación que pueda tener el poema con otras partes de preliminares, algo sobre lo que la que he incidido en un trabajo anterior⁴. Presento ahora edición del texto⁵ y traducción del mismo.

¹ A. MILLARES CARLO-M. HERNÁNDEZ SUÁREZ, *Biobibliografía de escritores canarios (Siglos XVI, XVII y XVIII)*, El Museo Canario-CSIC Patronato «José María Quadrado»-Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1975, pp. 250-255.

² Los datos que apporto pueden verse de una manera más detallada en M. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «Estudio crítico» a C. Pérez del Cristo, *Excelencias y antigüedades de las siete Islas de Canaria* (En Xerez de la Frontera, por Iuan Antonio Tarazona, Impresor de la Ciudad. Año 1679), ed. facsímil, 1996, pp. XXI-XXVIII. Especialmente en las pp. XVIII-XIX expone M. Hernández González argumentos que justifican la no atribución del tratado a Luis de Anchieta.

³ El libro presenta los preliminares sin foliar ni paginar. El resto de la obra lleva número de página en la parte superior derecha. Si se realiza una paginación facticia de los preliminares del libro, el poema se encontraría en [p. 16].

⁴ Cf. F. SALAS SALGADO, «Poemas latinos de preliminares en el Quinientos canario: Gaspar López Nucedá y Bernardino de Riberol», en M. PÉREZ GONZÁLEZ (coord.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, Universidad de León, 1998, pp. 633-646.

⁵ En la edición del texto he actualizado la puntuación de acuerdo con criterios filológicos actuales, dando cuenta de ello en el aparato crítico si la variación comporta un cambio en la comprensión del mismo. Asimismo, adapto la ortografía a la norma latina clásica, habida cuenta de que en muchas ocasiones las fluctuaciones, a este respecto, no responden al *usus scribendi* del autor sino

TEXTO: EDICIÓN Y TRADUCCIÓN

AVTHORIS AD LIBRVM SVVM.
NE ZOILOS TIMEAT, HORTATVR.
DECASTICHON.

I, liber, et celeri properato per aequora cursu, Per mare, per terras, regna per ampla poli. Perge per Elysios, nemorum perque arua beata, Perge per Herculeas astriferique plagas:	5
Sorbet edax, patrii, tempus, quae nomina caeli Huc quaeras genti restituasque piaae. Offendes uarios, caueas ne offenderis ulli: Zoilus insimulet, mordeat, ore fremat.	10
Diceris infelix patriae ut felicia dicas, Inducens laudes diceris orbe nouas. Hic repetet «uana haec quorsum sapientia tendit?» Authorum tantos quo agglomerare locos?»	15
Ille feret «filum, debet quem ducere, saepe Rumpitur, innumeris itque reditque locis». Quid dicam? Haud ideo trepides, mi care libelle. Quem librum fauces non tetigere nigrae?	20
Non quaeras istis cur me tinxere lituris: Haec culpa est, patriam haec culpa nitere tuam. Fors si pacato uultu te legerit ullus, Nec tibi plus caelum, nec dare terra potest.	20

1 MART. 7, 84, 3 #I, liber,# | OVID. met. 3, 657 ...properantibus aequora... | OVID. met. 1, 282 #aequora cursu# (cf. et OVID. met. 14, 601) • 2 OVID. epist. 7, 88 per mare, per terras (cf. et OVID. epist. 14, 101; OVID. trist. 2, 53; LVCR. 1, 30; 1, 340; 6, 668) | LUCAN. 6, 335 per summa poli • 3 VERG. Aen. 6, 639 ...nemorum sedesque beatas | HOR. epod. 16, 41 #arua beata# • 5 OVID. met. 15, 234 tempus edax ... (cf. et OVID. epist. 4, 10, 7) | MART. 14, 110, 1 #quae nomina Cosmi# • 5-6 IVV. 10, 219 ... quorum si nomina quaeras (cf. et OVID. ars 1, 219; • 7 HOR. sat. 2, 1, 80 #caueas,ne# • 9 OVID. met. 13, 535 dicerat infelix ...ut | LUCAN. 5, 802 ...infelix patriam... • 10 VERG. ecl. 6, 6 ...dicere laudes (cf. et HOR. carm. saec. 76) • 11 HOR. epist. 1, 3, 27 quo ... sapientia duceret ... (cf. et MART. 5,

que son alteraciones tipográficas. Al final del poema ofrezco un aparato de fuentes, esto es, de los diversos calcos de autores clásicos latinos de los que el autor pudo haber hecho uso, donde hago notar la coincidencia de *sedes metrica*. En la traducción he intentado, siempre que he podido, ser fiel al texto latino, manteniendo incluso el significado de algunas palabras tal y como las entendía el propio Pérez del Cristo (es el caso de *nomina* del v. 5 y *laudes* del v. 10 que traduzco respectivamente por «renombres» y «excelencias») siempre que he podido cotejar este uso en su obra; y procurando adaptar figuras como la epanalepsis del quinto dístico (aparición de *diceris* en el hexámetro y en el pentámetro) o la *repetitio* del v. 18 (*haec culpa* al comienzo de la primera hemípe y también en la segunda hemípe de ese pentámetro). Hago acompañar a la traducción de algunas notas cuya finalidad sólo es puntualizar o explicar algunos aspectos.



1, 3, 27) • 13 MART. 3, 46, 4 ille feret • 14 MART. 6, 10, 8: #itque reditque vias# (cf. et MART. 1, 48, 2) • 15 quid dicam] MART. 11, 8, 11 (cf. et 2, 12, 1; 5, 10, 1) • 16 MART. epigr. 1, 29, 4 #non tetigere# • 20 MART. 14,157,2 #haec dare terra#

SIGLA: G: Prima editio, Gadibus, 1679.

c DECASTHICON G • 4 perpe G | plagas: *distinxi* • 5 coeli G • 7 ulli, *dist.* G • 9 foelicia G • 11 repet, G : repetet *correxerit author in pag. 129 sui operis* • 13 feret, *dist.* G • 15 chare G • 17 lituris: *distinxi*

DEL AUTOR A SU LIBRO.
LE EXHORTA A QUE NO TEMA AL DETRACTOR.
DIEZ DÍSTICOS.

Ve, libro, y con rápido paso a través de la superficie marina marcha por el mar⁶, ve por las tierras y por las inmensas moradas del cielo. Continúa por los Campos Elíseos⁷, por las fértiles tierras de los bosques⁸;

⁶ Los humanistas hacían gala de sus conocimientos de léxico en la utilización de sinónimos evitando con ello repetir una palabra muchas veces. Esta costumbre, confirmada en los manuales de retórica (cf. H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, trad. de J. Pérez Riesco, t. II, Gredos, Madrid, 1984, p. 126, § 651), era aprendida en las escuelas, donde se manejaban ciertos vocabularios que llegaron a ser muy conocidos como el *Opus synonymorum* de Alfonso de Palencia, publicado en Sevilla en 1491, o el *Vocabularium Ecclesiasticum* de Rodrigo Fernández de Santaella (Medina del Campo, 1555). Mayormente, estas obras continuaban otras como las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla que ya establecían distinciones en este sentido, las cuales eran luego reiteradas en los susodichos manuales. En el caso que aquí me ocupa, con relación a las palabras *aequor* y *mare*, Isidoro (cf. también VARRON, *De lingua Latina*, 7, 23) hacía estas distinciones (*orig.* 13, 14, 1-2): *DE MARI. Mare est aquarum generalis collectio. Omnis enim congregatio aquarum, sive salsae sive dulces, abusive maria nuncupantur, iuxta illud (Genes. I, 10): «Et congregationes aquarum vocavit maria.» Proprie autem mare appellatum eo quod aquae eius amarae sint. Aequor autem vocatum quia aequaliter sursum est; et quamvis aquae fluctuantes velut montes erigantur, sedatis rursus tempestatibus adaequantur.* Pero lo que en el ejercicio de la *compositio* en lengua latina supone un fino recurso, se torna una complicación en el momento de hacer la traducción a otra lengua, donde los matices que tenían en cuenta los humanistas se ven normalmente preteridos, a no ser que se utilicen perífrasis que desde luego otorgan a una traducción más el carácter de glosa que de otra cosa. En mi caso he intentado reflejar el matiz de *aequor* en tanto mar como «lanura» (de ahí «superficie del mar») y recoger también la acumulación semántica que suponen *ire* (que queda un tanto descolgado, pero del que también dependen los complementos circunstancias introducidos por *per*) y *properare*, entendidos respectivamente como «ir» y «apresurarse» o «dirigirse con rapidez». Tal práctica, repito, fue bastante recurrente. Como ejemplo de la misma puede verse la Oda VII «Ad Dominam» del mentado Rodrigo Fernández de Santaella (cf. J. PASCUAL BAREA, *Maese Rodrigo de Santaella y Antonio Carrión. Poesías (Sevilla, 1504)*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Sevilla, p. 49, nota 8) donde el que fuera colegial primero en San Clemente de Bolonia usa cinco sinónimos de «mar» en los vv. 67-71.

⁷ Este dístico es claro ejemplo no sólo de la relación de estos poemas laudatorios con las otras partes de preliminares del libro (cf. *infra*), sino con el resto de la obra. En concreto aquí el autor no hace sino incidir en distintos puntos que tocará en el tratado. Los lugares a los que se refiere y a los que recomienda ir a su libro son por otro lado «renombres» dados por escritores antiguos a las Islas Canarias. En concreto el de «Campos Elíseos» los trata Pérez del Cristo en el «Tratado segundo» de *Excelexcias y Antigüedades* (pp. 37-63).

⁸ Según se puede comprobar en el aparato de fuentes, *nemorumque perque arua beata* es un sintagma nacido de la conjunción de Virgilio (*Aen.* 6, 639: *nemorum sedesque beatas*) y Horacio

Prosigue por las regiones de Hércules⁹ y del que lleva los astros¹⁰:
 El tiempo destructor absorbe los renombres del cielo¹¹ patrio
 que aquí examinas y ofreces a tu piadoso pueblo.
 Ofenderás a varios; cuídate de hacerlo con alguien:
 el detractor a través de su boca te podría censurar, morder y gritar.
 Se te considera un infeliz, aunque celebres cosas dichosas de tu patria;
 Se te considera a ti que muestras nuevas excelencias de ella por el mundo.
 Uno replicará: «¿Adónde lleva esta vana sabiduría?
 ¿Adónde lleva juntar tantas citas de autores?»
 Otro dirá: «La estructura¹², que debe llevar, a menudo
 se rompe, y va y viene de un lugar a otro».
 ¿Qué te diré? Que por esto no tiembles, mi cara obrita;
 ¿Qué libro no han tocado las negras fauces?
 No preguntes por qué me he salpicado con estos borrones:

(Epod. 16, 41: *arua beata*), autores conocidos por el autor canario, quien reproduce esos textos en el apartado titulado «Descripciones antiguas» del «Tratado quinto. Descripciones antiguas y modernas de las Islas Afortunadas» (pp. 92-93 para Virgilio; y p. 95 para Horacio). Pero al mismo tiempo dicho sintagma ejemplifica uno de los mecanismos de redacción que tiene el latín humanístico heredado del centón. Este mecanismo es lo que denomina R. LAMMACCHIA («Dall'arte allusiva al centone [a proposito di scuola di poesia e poesia di scuola]», *Atene e Roma* 4 [1958], p. 212) «parola d'attacco» o sea «palabra-puente», es decir un vocablo que es común a ambos textos y se utiliza a la hora de hilar los hemistiquios. Es evidente que aquí esta palabra-puente es *beata*.

⁹ Seguramente, *Herculeas plagas* debe referirse al lugar que más se identifica con este héroe, las famosas y nombradas «Columnas de Hércules». De Hércules, y de dicho lugar, no se ocupa específicamente nuestro autor, ya que su relación con lo que es el tema central del tratado es tangencial. Sin embargo, algunas menciones de Hércules sí que existen en el tratado (cf. especialmente, pp. 86 y ss.). Por su parte, es sabido que el origen de aquella expresión mítica se debe al viaje que el héroe griego Heracles (para los romanos, Hércules) hizo en Occidente a fin de realizar algunos trabajos encomendados por su primo Euristeo. Una idea de lo que se entendía por aquella expresión en la época de Pérez del Cristo la da Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española (1611)* (ed. de Martín de Riquer, Edit. Alta Fulla, Barcelona, 1989, s.u. «Colunas [sic] de Hercules») quien dice: «Son dos montes que están en el estrecho que llaman de Gibraltar; el que está en la parte de África llaman Abyla, y el de nuestra Europa Calpe. Fingieron los antiguos que, estando estos dos montes juntos y continuos, Hércules los dividió; y así se dio por allí entrada al mar Océano, de que resultó el Mediterráneo. Otros dizen que mirados estos dos montes de lexos en la mar parecen dos colunas (sic) [...]».

¹⁰ *Astriferi* es un apelativo dado a Atlas, según menciona el propio Pérez del Cristo en el capítulo primero «Razon de el renombre de Atlanticas, y de Atlante convertido en monte» del «Tratado tercero. De el renombre de Atlánticas» en *Excelencias...* (p. 65): «Lo que comunmente se dize de Atlante Rey de la Mauritania, y no fabuloso es: que fue grande Astrologo. Y de aquí se originó vna fabula de que sustentaua en sus ombros à el Cielo. [...] De aquí tambien nació el que Æschilo in *Prometh.* diga de èl: *Stetit columnam caeli ac terræ fulciens humeris*: y que Estacio le llame Astrifero [...]». En efecto, aunque no menciona la obra, tal cita corresponde a STAT. *Theb.* 8, 315: ...*astriferumue domos Atlanta supernas...*

¹¹ Entendido aquí como lugar o región. Con el mismo significado lo usa, por ejemplo, PLIN. nat. 8, 54, 80: *Hoc animal negatur vivere in alio, quam Aethiopiae, quo gignitur, caelo.*

¹² Esta acepción se recoge en A. FORCELLINI, *Lexicon totius latinitatis*, t. II, Arnaldus Forni excudebat Bononiae, Gregoriana edente Patavii, MCMLXV, p. 482, col. 1: *saepe dicitur de textura verborum ac stilo.* Este sentido aplicado a la poesía fue usado en HOR. *epist.* 2,1,225: *tenui deducta poemata filo.*



el motivo es éste, el motivo es que tu patria resplandezca.
Si por suerte alguien te leyera con semblante sereno,
Nada más grande te pueden dar ni el cielo ni la tierra.

TEMA DEL POEMA

Las modernas investigaciones sobre la poesía latina de los humanistas han venido a señalar que cualquier composición de esta clase tiende a ser un *corpus* cerrado en cuanto a la imitación de los modelos clásicos, porque al fin y al cabo es la imitación el *leit motiv* que viene a sustentar dicha producción. También las afinidades entre esta literatura (añádase aquí también la obra escrita en vernáculo) con la literatura clásica en cuanto a temas es de por demás evidente y reconocida. Las palabras de J.M^a. Maestre con relación a la obra latina del vate alcañizano Domingo Andrés, que pueden tomarse en un sentido general, no dejan lugar a dudas:

[...] la libertad expresiva del humanista es, como comprobaremos, menor que la que el pintor tiene, según Coseriu, con la tela y los colores. Efectivamente, el pintor, no saliéndose de la tela y sin poder usar más colores que los que posee, tiene, dentro de esas limitaciones, una libertad expresiva absoluta: a Domingo Andrés, como al escritor humanista en general, no sólo le vienen impuestas las dimensiones de la tela y los colores que ha de utilizar, sino también sus posibles combinaciones e incluso los *temas* y el trazado mismo de su obra¹³.

El escritor neolatino, bien por la lectura directa de los clásicos aprendidos desde la escuela, bien por la información dada en las enciclopedias del momento (pensemos, sólo por poner un ejemplo, en los *Officina* de Ravisio Textor) poseía un conocimiento más que mediano de motivos y asuntos tratados desde antiguo, los cuales utilizaba de las más diversas formas.

El tema esbozado en el poema de Pérez del Cristo fue bastante común a otras poesías de preliminares tanto latinas como castellanas. Estas composiciones, como nos recuerda J.F. Alcina¹⁴, tuvieron su punto de partida en tiempos de Petrarca y se propagaron en suelo hispano en pleno Renacimiento, consistiendo en su mayoría en verdaderos encomios hacia el autor o su obra. En el poema que aquí trato late, además, un viejo tópico heredado de la Antigüedad clásica, perfectamente identificado en los versos finales del poema, cual es el de la fortuna que el libro —y con ello su autor— pudiera alcanzar¹⁵. En efecto, no era éste asunto nuevo, ni mucho me-

¹³ J.M^a. MAESTRE, «Introducción» a *Poesías variadas del alcañizano Domingo Andrés*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1987, p. XLVIII. La cursiva es mía.

¹⁴ J.F. ALCINA, «Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana», en J.M^a. MAESTRE-J. PASCUAL (coord.), *Actas del I Simposio de Humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 a 11 de mayo de 1990)*, Cádiz, 1.1, 1993, p. 16.

¹⁵ Cf. para más detalles sobre este tema y su continuidad en épocas posteriores, M^a.R. LIDA DE MALKIEL, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, FCE, Madrid, 1983; especialmente

nos, sino ampliamente (re)utilizado por los escritores clásicos, desde Lucrecio hasta Prudencio, tal y como lo ha demostrado M^a.R. Lida¹⁶. El propio aparato de fuentes del poema del icodense revela huellas de diversos autores, destacando Ovidio y Marcial, quienes junto con Virgilio y Horacio eran los más imitados por los escritores neolatinos. Es lógico que de estos autores sea de donde nuestro autor pudiera haber tomado argumentos varios para la composición del poema, aunque no debiera descartarse a otros, dado el elenco de citas que registra el texto de la obra.

Y, en efecto, un examen de las menciones que los autores latinos hacen del libro como sujeto de un viaje, y con quien establecen una relación casi afectiva, nos conduce principalmente a tres de ellos: Horacio, Ovidio y, sobre todo, Marcial.

La influencia de Horacio en piezas con este argumento ya había sido destacada por J. Simón Díaz, quien refería lo siguiente:

Durante el siglo XVI, en autores de formación humanística, se repite un tipo de poema en que el libro, personificado, ha de oír a su progenitor amonestaciones y advertencias que si por un lado están próximos a la corriente medieval que desemboca en los *Proverbios* de Santillana, por otro se acercan a los futuros consejos de los padres que envían a sus hijos a la Corte, tan repetidos en la literatura doctrinal y dramática del XVII. Pero existen, además, otras fuentes clásicas que no pueden olvidarse y como modelo de ellas debe recordarse la Epístola XX [...] de Horacio, en que el poeta pretende sujetar al joven que desea huir de la casa paterna en busca de aventuras y a quien entre otras desgracias le augura la de poder ir a parar a Lérica. A los avisos de las desdichas que le acontecerán cuando pierda la lozanía y los amigos, añade el encargo final de lo que debe decir de su progenitor cuando le pregunten por él¹⁷.

Ciertamente, en Horacio (*Epist.* 1, 20) se dan todos los ingredientes que aparecen en el poema de Pérez del Cristo, aunque hay ciertos matices que separan a ambos. En concreto, en la epístola horaciana el ambicioso libro que dirige ya sus miradas a la calle más comercial de Roma, donde se encontraban los libreros (*Vertumnnum Ianumque, liber, spectare videris*, v. 1), es quien recibe sendas recomendaciones del poeta latino para que evite el lugar al que ansía ir, en el que recibiría la hiriente crítica.

Por su parte, los pasajes que Ovidio dedica a este asunto se encuentran fundamentalmente en el libro I de *Tristia*. Las circunstancias que le han llevado al destierro y la lejanía de familia y amigos, provocan un tono paternal en el poeta, quien considera a su libro como el mejor intermediario entre él y Augusto. Ello hace que se toquen aspectos que se encuentran en el poema de Pérez del Cristo. Evidentemente, la situación del vate canario es diferente, quizás más en consonancia con la

pp. 27-86 en las que realiza la autora un recorrido por los principales escritores de época romana que tocan este asunto.

¹⁶ *Op. cit.*, pp. 27-86.

¹⁷ J. SIMÓN DÍAZ, *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*, Kassel, Edition Reichenberger, 1983, pp. 122-123.





visión pesimista del hombre y del mundo que ha caracterizado al hombre del Barroco¹⁸. La invitación a la partida, no así los lugares a donde debe ir, los toca Ovidio en 1,1,15-16: *vade, liber, verbisque meis loca grata saluta: // contingam certe quo licet illa pede*; y, más concretamente, en 1,1,57-58: *tu tamen i pro me, tu cui licet, aspice Romam: // di facerent, possem nunc meus esse liber*. Las otras menciones son consejos del autor ante «el que dirán», que van desde la premonición de 1,1,21-22: *atque ita tu tacitus (quaerenti plura legendum) // ne, quae non opus est, forte loquare, cave*; y 1,1, 25-26: *tu cave defendas, quamvis mordebere dictis: // causa patrocini non bona maior erit*; hasta hablar directamente y sin tapujos de la crítica a la que el libro se verá sometido en 1,1,35-36: *ut peragas mandata, liber, culpabere forsitan // ingeniique minor laude ferere mei*. La admonición que, como en Pérez del Cristo, también aparece en Ovidio (concretamente en 1,1,87-88: *ergo cave, liber, et timida circumspice mente, // ut satis a media sit tibi plebe lege*) acerca, más si cabe, a ambos vates quienes consideran que la lectura de unos pocos es más que suficiente.

Pero también Marcial, como se dijo, escribió versos dedicados a su libro. Lo picante de sus epigramas no oculta, sin embargo, el grado de veracidad que se esconde detrás. Evidentemente, dada la brevedad de sus composiciones, las menciones a esta cuestión son más apresuradas, salvo en aquellas que poseen más versos.

Aparte del ya mencionado tópico que alude al deseo de que el libro emprenda un viaje (1,70,1; 3,4; 7,84,3; 9,99,6), dos son los epigramas donde el poeta reflexiona con mayor profundidad, y donde por ende los motivos que lo aproximan al poema de Pérez del Cristo son mayores. En 2,1 muestra a su libro el privilegio que tiene al ser breve ya que [...] *si cui forte legeris, // sis licet usque malus, non odiosus erit* (2,1,7-8); aunque, esta brevedad no le protege de los maledicentes pues a pesar de ello [...] *quam multis sic quoque longus eris!* Pero va a ser en el epigrama 1,3 donde, a imitación de Horacio, despliega una sucesión de advertencias que ofenda a su fruto literario. Principalmente reprocha a su libro que quiera habitar las tiendas de Argileto, en las que también trabajaban los libreros, antes de estar en su biblioteca y soportar, así, los rigores de sus correcciones, motivo por el cual Marcial expone la suerte que le deparará la urbe y la burla que recibirá de sus posibles lectores (vv. 3 y 5-12):

nescis, heu, nescis dominae fastidia Romae:
[...]
maiores nusquam rhonchi: iuvenesque senesque
et pueri nasum rhinocerotis habent.
audieris cum grande sophos, dum basia iactas,
ibis ab excusso missus in astra sago.
sed tu ne totiens domini patiare lituras
neve notet lusus tristis harundo tuos,
aetherias, lascive, cupis volitare per auras:
i, fuge; sed poteras tutior esse domi.

¹⁸ Cf. para este aspecto, J.A. MARAVALL, «La imagen del mundo y del hombre», en *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1986, 4ª ed., pp. 310-355.

ESTRUCTURA Y CONTENIDO. RELACIÓN CON LOS *PROPEMPTIKA*

Se ha podido observar que estos poetas parecen repetir tópicos comunes en los versos donde hacen mención del libro. En ellos subyace, al igual que en el poema de Pérez del Cristo, ese diálogo, imaginario, del autor con su obra, donde éste muestra una insistente obsesión por la posible censura y los reproches que pueda sufrir aquélla (en Pérez del Cristo se ve esto desde el propio título). Estas circunstancias deben llevar a considerar si esa reiteración en tema y argumentos no fuera algo que estuviera fijado. Y en ello me voy a detener a continuación, atendiendo a la estructura y los elementos formales que componen la pieza del autor canario.

La primera sensación que puede ofrecer al lector el epigrama latino de Pérez del Cristo es la de estar inacabado, incluso de no tener coherencia, dada la precipitación con que parece que fue escrito. Sin embargo, si nos fijamos en los cánones de composición podemos entender que tal estructura no era un hecho de azar sino que respondía a las exigencias prescritas a este respecto. Por la temática, el texto no es sino un ejemplo más, de los muchos que podemos encontrarnos en toda la rica literatura humanista, de la composición genérica conocida como *propemptikon*, esto es, canto de despedida a un viajero. Su estructura, por tanto, depende en gran medida de la preceptiva que sobre aquella composición se había fijado desde la Antigüedad. Normalmente, y con los lógicos cambios, los poemas de esta clase debían tener una serie de elementos: 1) Alguien que pretende emprender un viaje, en nuestro caso, el libro «personificado»; 2) La persona que lo despide, aquí el autor; y 3) La posible relación afectiva, con la inclusión de determinados *topoi*, que exista entre ambos.

Además, de entre los tres tipos de *propemptika* que Menandro había tipificado¹⁹, nuestro poema responde en concreto más al primero, al canto de despedida que realiza un superior a un inferior, donde lo que más sobresale es su carácter moralizante, rasgo que impregna, como se ha podido observar, el poema de Pérez del Cristo. Sin embargo, cabe observar que en éste no deja de haber cierto tono afectivo²⁰, que es la peculiaridad que distingue al segundo tipo, en palabras de F. Cairns, «the propemptikon of equal to equal»²¹.

Concebido así, el poema va a presentar una serie de fragmentos que responden, algunos, a aquellos tópicos de que se hablaba antes. Hay desde luego una serie

¹⁹ Cf. F. CAIRNS, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburg University Press, 1972, p. 9.

²⁰ Aunque después vuelva sobre ello, no deja de existir en esta clase de composiciones una afinidad entre el autor y su obra, la que es considerada por aquél como el vástago que ha salido de su pluma. Esto no es sino un ejemplo más de una de las metáforas que nos ha legado la antigüedad y ha perdurado en la Edad Media, la cual E.R. CURTIUS (*Literatura europea y Edad Media Latina*, FCE, Madrid, 1984, 4ª reimpr, pp. 196 y ss.) ha incluido entre las «de persona», a saber, la concepción del libro como hijo.

²¹ Cf. F. CAIRNS, *op. cit.*, p. 9.





de elementos primarios y elementos formularios que van a condicionar esta clase de composiciones. Entre los elementos que aparecen generalmente establece F. Cairns²² los siguientes: 1) Buenos deseos y ayuda divina para poder finalizar el viaje; 2) Descripción del destino y de la suerte que encontrará; 3) Deseos por parte del hablante de acompañar al viajero en su marcha o excusas por no poder hacerlo; 4) Reiteración de los buenos deseos y de la ayuda divina. Igualmente, F. Cairns se encarga de señalar que estos elementos no tienen por qué darse en todos los poemas en el orden propuesto, ya que pueden en cualquier momento verse alterados, dependiendo de la voluntad del autor. Y esta característica creo que es patente en el poema de Pérez del Cristo.

Atendiendo, de esta manera, a las premisas antes referidas, el *decastichon* presenta una estructura tripartita: la primera parte la ocuparían los vv. 1-6, donde se mezclan los elementos de 1) y 2); la segunda correspondería a los vv. 7-14 que responden exclusivamente a la premisa 2); y los vv. 15-20 volverían de nuevo a ofrecer elementos propios de 1). Ello es lo que va a hacer que el poema, a pesar de su brevedad, tenga diferentes matices y que pudiéramos distinguir determinados parámetros en su composición. Refirámonos ahora, de forma sintética, a cada una de las partes señaladas.

La primera división, como mencioné, la ocupan los vv. 1-6, y en ella prevalece la función impresiva del lenguaje, formalmente subrayada por el vocativo inicial y por los imperativos, los cuales ocupan los lugares iniciales del verso. Asimismo, esta primera parte podría tener a su vez otras secciones sustentadas en la idea de efecto-causa o causa-efecto que se vislumbra en el poema. En este caso tendríamos una primera parte que se corresponde con los dos primeros dísticos, y otra final constituida por el tercer dístico.

Así las cosas, los cuatro primeros versos actúan de proemio y marcan el tono general, teniendo como característica formal más relevante un verbo de movimiento al principio, el cual por otra parte es uno de los elementos comunes a este tipo de composiciones (como indica F. Cairns, «the formal «go»»²³). En ellos se invita al libro a iniciar su periplo, un periplo que pudiera no ser (como luego se desarrolla) nada fácil. Pero no sólo aquel verbo en imperativo recalca la característica fundamental del *propemptikon* como canto de despedida a un viajero, sino que los demás elementos también ayudan a formalizar tal peculiaridad, ya sean los otros verbos (nótese la anáfora de *perge*), la propia acumulación de la preposición *per*, repetida ocho veces en esto cuatro versos iniciales, o los sustantivos y adjetivos relacionados desde el punto de vista del contenido y colocados en lugares estratégicos del verso: en este sentido resulta significativa la combinación en el hexámetro de adjetivo ante la cesura pentemímera y sustantivo final (v. 1: *celeri ... cursu*; v. 5: *patrii ... coeli*); y en el pentámetro de adjetivo-sustantivo y viceversa al final de la primera hemípeya y de la segunda (v. 4: *Herculeas ... plagas*; v. 6: *genti ... piae*). La segunda parte, dentro

²² Cf. F. CAIRNS, *op. cit.*, p. 115.

²³ Cf. F. CAIRNS, *op. cit.*, p. 52.

de esta primera división, la conforman los vv. 5-6. El dístico en cuestión (así lo he intentado señalar en la edición que propongo) es la causa de los versos iniciales en los que el poeta invita al libro a ir a lugares tan dispares y alejados, y por otro lado un tópico bastante arraigado en la literatura clásica: el de la levedad del tiempo²⁴.

Una segunda parte del poema, como ya se dijo, correspondería a los vv. 7-14. El desarrollo de determinados *topoi* del *propemptikon* va a hacer que en estos versos domine más la función expresiva del lenguaje que la función declarativa. El mensaje aquí se centra en el hablante, de hecho es el autor del poema el que cobra protagonismo: se ha cortado el diálogo de los versos anteriores y se ofrece al lector una impresión personal. De este modo el poeta reflexiona sobre la cuestión principal a la que ya había aludido en el propio título: el libro ha de tener especial cuidado en provocar molestias a alguien, especialmente a aquellos que no tienen otro oficio que realizar una crítica voraz a los volúmenes impresos, a pesar de esa meliflua disculpa-defensa que el propio libro parece referir (v. 10: *inducens ... laudes ... nouas*). Estas circunstancias confieren a esta parte un tono admonitorio que se logra a través de la utilización en los lugares iniciales del verso de verbos en futuro (*offendes, repetet, feret*) con valor potencial que matizan lo referido anteriormente: se expresa así una posibilidad en el presente refiriendo unos hechos que pudieran suceder. En relación con estos tiempos, destaca la utilización del presente de indicativo en voz pasiva del verbo principal del v. 9 (*diceris*), el cual en consonancia con el contexto pudiera haberse usado con valor de futuro, posibilidad que parece confirmar la presencia de los verbos de movimiento que están en la parte inicial. Todo esto se concreta en determinados aspectos formales, que el autor se ha encargado de realzar en el verso, y en la propia semántica de las palabras utilizadas: hay una abundancia de verbos de lengua, existencia de un discurso directo y se da relevancia a algunos términos opuestos semánticamente (caso del v. 9: *infelix* ante cesura pentemímera frente a *foelicia* de la cláusula) destacando especialmente la construcción polisindética del v. 14 (*itque reditque*) que junto a *innumeris...locis*, adjetivo-sustantivo colocado al final de cada una de las hemípeas de ese pentámetro, acentúa el carácter que el autor en definitiva no quiere que sea el que defina su libro: el ser una mera acumulación de citas.

La parte final del poema (vv. 15-20), de acuerdo con el carácter del *propemptikon*, refiere las buenas intenciones del autor hacia su obra. Son unos versos con marcado carácter declarativo, donde domina un tono paternal que cobra protagonismo a través del verbo inicial (*dicam*). La relación causa-efecto o efecto-causa que se notaba en versos anteriores viene a aparecer de nuevo en esta parte: la implacable actuación de los detractores descrita antes (causa) es motivo del *trepides* aplicado al libro y de que el autor se dirija a él con el diminutivo *libelle*: de ahí que le presente la excusa desarrollada en el pentámetro. Y a la inversa, a la posible pregunta del libro de por qué el autor se ha teñido sus manos de negro del v. 17 (efecto) viene la respuesta del v. 18, por otro lado reiterada, pues ya se había el autor percatado de hacerlo notar en vv. 5-6. Los versos finales son ejemplo del fin propuesto en esta

²⁴ Cf. por ejemplo, HOR. *carm.* 2, 14, 2.

parte (*si...te legerit ullus*) y de la fortuna divina y terrenal expresada en los opuestos *caelum* y *terra*.

LA MÉTRICA DEL POEMA

Las composiciones latinas de los humanistas tendían a ser un todo homogéneo, sin fisuras, en cuanto a la forma de imitación de los modelos clásicos. Esto también afectaba a la métrica del poema. Ello lo significa J.M^a Maestre con las siguientes palabras:

[...] la estructura de un poema clásico puede cimentar, en el plano del contenido, la composición de un nuevo poema en el Renacimiento. Pero el proceso de imitación es más complejo y difícil de detectar en el plano del significante que en el del significado [...] el humanista se preocupa también de que la macroestructura del poema, aunque en el plano de la métrica ahora, se amolde a lo que hicieran los clásicos. [...] Pero no bastaba sólo con escribir en el mismo metro de los autores clásicos más imitados: había que procurar que la factura de los nuevos versos tuviera también un sabor clásico. Esto no era una tarea fácil, si tenemos *in mente* el *latín de laboratorio* de los humanistas. El poeta neolatino había de procurar que las distintas *iuncturae* o *calcos* que [...] encontramos a lo largo de cualquier poema humanístico, respetase las *normas* métricas del autor o autores clásicos más imitados²⁵.

Conviene examinar desde este punto de vista el poema de Pérez del Cristo, estudiando por separado el hexámetro y el pentámetro elegíacos a fin de percibir la adecuación del mismo a la estructura y esquemas preferidos por los poetas clásicos²⁶.

Los hexámetros de nuestro poema permiten apreciar la preferencia por los comienzos dactílicos en la distribución de los primeros cuatro pies, aunque el porcentaje en relación con los comienzos espondeíacos no sea abrumador. Los esquemas utilizados por nuestro poeta son en su mayoría los utilizados por Tibulo²⁷ destacándose en dos ocasiones Ovidio²⁸. Por su parte las combinaciones donde el comienzo

²⁵ J.M^a. MAESTRE, *El humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios de latín renacentista*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz-Instituto de Estudios Turolenses-Excmo. Ayuntamiento de Alcañiz, Cádiz, 1990, pp. 102-103.

²⁶ De acuerdo con las preferencias en el esquema del hexámetro realizadas por F.C. HULTGREN («Observationes metricae in poetas elegiacos Graecos et Latinos», *Programm des Nicolaigymnasiums in Leipzig*, Leipzig, 1871-72) y P. RASI (*De elegiae Latinae compositione et forma*, Patavii, 1894) para los elegíacos; y de C. GIARRATANO (*De M. Val. Martialis re metrica*, Neapoli, 1908) para Marcial. Toda esta información la he tomado de J. LUQUE MORENO, *El distico elegíaco. Lecciones de métrica latina*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1994, pp. 55-56.

²⁷ Es el caso de los versos 3º (sucesión DDDE), 5º (sucesión DDEE), 9º (sucesión DEDE) y 13º (sucesión DEEE). En los versos 3º y 5º es Ovidio quien en porcentaje sigue a Tibulo; en el verso 9º, es Marcial; y en el 13º, Propertio.

²⁸ En concreto, en los versos 1º (sucesión DDDD) y 11º (sucesión DDED). En los dos casos es Marcial el poeta que sigue en porcentaje a Ovidio.

es espondeaico son dos: la sucesión EDDE (vv. 7º y 15º) y EEEE (vv. 17º y 19º). La primera de ellas es usada en mayor porcentaje por Marcial, a quien sigue Tibulo; y la segunda por Propercio, seguido también de Marcial.

Las elisiones en los hexámetros del poema son solamente cuatro y se dan en los lugares tradicionales, a saber, en la primera tesis (v. 15º) y en la cuarta (v. 3º). Las otras dos aparecen en la tercera tesis (v. 9º), circunstancia normal tras cesura pentemímera, y en la cuarta arsis (v. 7º). Los porcentajes de realización de estas elisiones en los autores clásicos²⁹ sitúan a Propercio con un número mayor, seguido del otro elegíaco, Tibulo.

En cuanto a la cesura, el predominio de la pentemímera es absoluto: todos los hexámetros del poema la presentan, siendo característico que algunos ofrezcan también pausa de sentido coincidiendo con ella (vv. 3º y 7º). Las combinaciones que se dan, van todas en relación con las cesuras triemímera (v. 1º) y heptemímera (vv. 3º, 9º y 19º); o con ambas en el resto de los hexámetros. Se debe destacar que, aunque el monosílabo ante cesura es normalmente evitado, el poema presenta cuatro casos, aunque éstos se atienen a la regla clásica de ir precedida de palabra pirriquia (vv. 1º y 11º), soldada a la palabra anterior (v. 15º) o precedido de otro monosílabo (v. 17º). La estructura silábica y final de hexámetro presenta la preferencia por la cláusula 3+2 (vv. 1º, 5º, 7º, 9º, 11º, 13º y 19º) seguida de la 2+3 en los restantes, sin que exista en ese caso ningún monosílabo final.

Por su parte y en relación con los pentámetros del poema, la distribución de los dos primeros pies revela una igualdad en la preferencia por el comienzo dactílico (vv. 2º, 4º, 8º, 14º y 20º) y por el comienzo espondeaico (vv. 6º, 10º, 12º, 16º y 18º). El esquema mayormente utilizado es la sucesión EE, el tercero de entre los preferidos por los clásicos³⁰, y que utiliza en un porcentaje mayor Marcial, seguido de Propercio³¹. La elisión en el pentámetro es muy escasa encontrando aquí dos seguras: la del v. 12º³², y la primera del v. 18º que se da en un lugar habitual (además, encuentra su mayor porcentaje en Propercio). Existe otra elisión en el v. 18º que aparece en un lugar donde no se da nunca entre los clásicos y que es al final del segundo pie; quizás aquí por la intención del poeta de colocar un monosílabo ante cesura (el único caso que se da en todos los pentámetros del poema). La estructura morfológica de las palabras al final del pentámetro presenta también un porcentaje

²⁹ Según los datos que ofrece M. PLATNAUER, *Latin Elegiac Verse. A Study of Metrical Usages of Tibullus, Propertius and Ovis*, Cambridge, 1951. Tomo este dato y las referencias de J. LUQUE MORENO, *op. cit.*, pp. 91-92.

³⁰ Datos proporcionados en J. LUQUE MORENO, *op. cit.*, p. 56.

³¹ La sucesión DD aparece en el poema de Pérez del Cristo en tres ocasiones; la DE, en dos; y sólo una la secuencia ED.

³² La posible elisión del pentámetro en juntura (v. 12: *Authorum tantos qu(o) agglomerare locos?*), prácticamente inexistente en los poetas clásicos (sólo parece que es segura en Propercio 1, 5, 32), podría no darse en este caso y ser un ejemplo más de elisión en la primera sílaba del segundo colon (obsérvese que se trata de un monosílabo, *quo*) tal como ocurre en Tibulo 1, 4, 56 (*post etiam collo s(e) implicuisse volet*) o Propercio 2, 14, 10 (*immortalis ero, s(i) altera talis erit*). Cf. J. LUQUE MORENO, *op. cit.*, pp. 59-60.



proporcional de adjetivos y sustantivos (cuatro en cada caso), y dos finales ocupados por verbos. Se acentúa en este caso el final bisílabo en todos los versos.

LA RELACIÓN CON LAS OTRAS PARTES DE PRELIMINARES

Una última cuestión es comprobar si este epigrama, inserto dentro de lo que se conoce entre las partes del libro antiguo como «preliminar», guarda relación con otros elementos que también componen dicha parte.

Se puede empezar considerando, como se ha visto, que en el epigrama de Pérez del Cristo el tono de loa y el encomio del autor a su libro, normales en estas composiciones, se tornan aquí un rosario de consejos: es como si el autor, a sabiendas de la dificultad y la impopularidad que entraña un libro como el que ha escrito, y por ello su poca difusión, pretendiera demostrar al posible lector y en lengua culta (algo que no todos podían hacer) que él es consciente de ello. Sobre este punto me detendré en las líneas que siguen, en un intento de comprobar si los versos latinos no son sino reflejo de otras partes de los preliminares del texto, especialmente del prólogo, escritas aquéllas normalmente en castellano, lo cual a la postre no hace sino incidir en las tan reiteradas relaciones entre la literatura neolatina y la vernácula del momento. Ello, además, era un hecho lógico porque en el proceso de composición del libro antiguo, como nos refiere A. González de Amezcua³³, mientras el grueso de la obra se hacía en la imprenta, el autor se daba a otros menesteres como la realización del mentado prólogo y de las composiciones laudatorias, con lo cual no debiera obviarse que existiera una *contaminatio*, sobre todo de temas, entre ambos.

En efecto, en un corto exordio titulado *Al lector*, esgrime el autor canario diversos motivos por los que se dio a la tarea de emprender tamaña obra. Pondera, sobre todo, el amor patrio como argumento más que suficiente para justificar la realización de su empresa:

Por què he emprendido el Assumpto de dar a luz estos Tratados, en que se comprehenden excelencias de las Canarias, rincon muy corto de todo el vniuerso? Son mi patria: en vna dellas naci, y me bautizè, y esto es bastante para que tome este trabajo, y no desista de continuar en èl con las otras dos partes de el mismo Assumpto, que prometo. [p. 8]

Pero tras ello, se dilata en lo que parece ser para él causa de mayor inquietud, que su obra pueda ser objeto de censura, tocando así aspectos que recuerdan lo dicho en los versos del *decastichon*. Véase, si no, este párrafo con el que finaliza:

³³ A. GONZÁLEZ DE AMEZCUA, «Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro», en *Opúsculos histórico-literarios*, I, CSIC, Madrid, 1951, p. 356.

Si en alguna cosa me censurares de breue, quisiera no poder responderte lo que Marcial, quando à Veloz, que en sus Epygramas lo censurò de breue, respondiò, eran mas breues las suyas, porque no hazia ningunas. Si de dilatado en juntar diuersos testimonios de Autores para confirmar vn assumpto; piensa, que el fin de estos Tratados es probar diò la antigüedad, los renombres que confirmo, à las Islas de Canaria, y me disculparàs: porque por antigüedad se entiende aquí los Autores de ella. Y también, que essa es pension de las nouedades antiguas, auer menester mucho peso de autoridades para hazerse persuasibles. Y finalmente el exponerse à censuras, tengolo por menos mal, que no lo es el ocultar la luz, que en estos Tratados puedo dar, para que otros hijos de mi patria en honra suya ilustren con mas plenitud, y satisfacion el assumpto, que yo por hijo suyo he emprendido con no pequeño trabajo; oxala con mucho gusto tuyo, y de Dios principio de toda Sabiduria! Vale. [pp. 10-11]

Las similitudes, como se puede observar, entre el contenido del epigrama y del prólogo son más que evidentes. Y ello no es extraño ya que el prólogo es la parte de preliminares más importante, hasta el punto de haber recibido la categorización de género, con características propias, en el estudio de A. Porqueras Mayo³⁴. Aquí se dilucidan una serie de aspectos que pueden ayudar a comprender el argumento del poema latino del vate icodense.

Una primera cuestión es el cambio de tono que se opera en el poema de Pérez del Cristo, lejos ya del tono laudatorio que a menudo impregnaba estas composiciones. Ello parece tener respuesta en el cambio de mentalidad que se ha dado en el Barroco donde, como elucida Porqueras Mayo, el «lector, inteligente y concreto, ya no exigirá, precisamente por su especializada superioridad, fórmulas proselitistas, ni actitudes de adulación rastrera que serían contraproducentes»³⁵. De este modo la característica más relevante de los prólogos de esta época era, en lo formal, el contacto directo del autor y el lector por medio de tiempos verbales en segunda persona y en futuro y por el uso a menudo de un tono violento³⁶, además de por la propia identidad de los lectores, de todo lo cual da cuenta Porqueras Mayo:

El lector es un enemigo para el autor, un enemigo peligroso por lo desconocido. De aquí que a veces el tuteo equivalga, más que a predilecta intimidad, a desprecio y

³⁴ A. PORQUERAS MAYO, *El prólogo como género literario*, CSIC, Madrid, 1957.

³⁵ Cf. A. PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, p. 16.

³⁶ A. PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, pp. 123-124. Derivado de ello tenemos sendos prólogos donde el autor recurre a la defensa para contrarrestar así a los censores, lo cual sucede también en época renacentista. Es el caso de la *Silva de Varia Lección* de Pedro Mexía (Sevilla, 1540) quien argumenta: «Ni tan poco quiero responder a los maldizientes, y defender mi obra de murmuradores como todos hazen en sus prohemos, porque conozco que en ella hay muchas faltas [...]» (texto en pp. 136-137). A. PORQUERAS MAYO (*op. cit.*, pp. 135-136) pone como ejemplos *La Moschea* de José de Villaviciosa (Cuenca, Domingo de la Iglesia, 1615); la *Primera Parte de Arauco Domado* de Pedro de Oña (Ciudad de los Reyes, A. Ricardo de Turia, 1596); *La Neapolisea. Poemas heroyco y Panegirico. Al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba*, de F. Trillo de Figueroa (Granada, Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez, 1651).



duresa en el trato. Los prólogos suelen depender, claro está, del género que acompañen. Son muy suaves, lógicamente, los de literatura mística y de tipo religioso. Son violentos, pues se dirigen a un público heterogéneo, los de teatro. Influye también en ellos la época histórica determinada: la violencia se acentúa con el barroco. El autor se encuentra entre dos tipos de lectores: uno es el necio y censurador; otro, el inteligente y comprensivo. Y a veces en un mismo prólogo se entrecruzan rasgos afectivos de signo negativo o positivo, según se trate de uno u otro lector³⁷.

Estas particularidades no son ajenas a la composición de Pérez del Cristo. Es más, su rasgo más relevante, sin duda por un proceso de asimilación del propio prólogo, es la defensa que siempre esgrime como arma ante cualquier ataque, todo lo cual ya se adelanta en el propio lema del epigrama. Esta peculiaridad es manifiesta en otras poesías de preliminares ya no escritas en latín, sino en vernáculo. J. Simón Díaz³⁸ ha señalado la postura paternal y el tono sentencioso del largo poema que bajo el título de prólogo aparece en el *Inventario* de Antonio de Villegas (Medina del Campo, Francisco del Canto, 1565, prels.). Alguno de sus versos guardan, a pesar de las distancia, afinidades más que manifiestas con nuestro poema, con lo cual estas características ya venían dándose anteriormente, quizás no de forma tan rotunda como sucedería en el Barroco³⁹:

Vé con Dios, hijo querido,
cargado de mis hazañas,
con mil dolores parido [...]
Hallarás mil correctores
de tu ruda poesía,
y otros interpretadores
que arguyan por Theología [...]
Unos dirán que eres largo,
otros breue, y muy pequeño.
otros te pondrán un ceño
diziendo que eres amargo
como libro, en fin, sin dueño.
Tú que vas a ser juzgado
no te muestres injuriado
de los que así te ofendieren,
déxales dar las que dieren,
hasta que ayan acabado.
Assí que quando sintieres
tales agrauios, y penas,
no te congoxes ni alteres,
que vas por tierras ajenas,
y has de sufrir lo que vieres. (vv. 1-3; 41-44; 51-65)

³⁷ A. PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, p. 125.

³⁸ Cf. J. SIMÓN DÍAZ, *op. cit.*, p. 125.

³⁹ Tomo el texto de J. SIMÓN DÍAZ, *op. cit.*, pp. 125-127.

Queda claro, por lo que se acaba de decir, que esta clase de poemas forma un todo en cuanto al contenido con el resto de las partes de preliminares del libro antiguo, si bien sean lógicas las diferencias de perspectiva entre las diferentes piezas de este género, y explicables casi siempre si se atiende al contexto sociológico en el que se enmarcan.

Igualmente, el poema de Pérez del Cristo se muestra heredero de la tradición que, con relación a la *compositio*, prescribía el calco más fiel de temas y formas de la literatura antigua, aunque no hemos de obviar las muy probables influencias de otros poemas latinos o vernáculos de la época. Siempre existen los normales cortes con esta tradición, pocos en nuestro poema, y en parte apreciables en el aspecto métrico. Sin embargo, pese a tener cierta carga prosaica, probablemente por tratarse de un poema aislado cuya finalidad ya estaba preestablecida, nuestro autor (siempre atendiendo a que el *decastichon* se deba a su pluma, y no se trata de un encargo a otra persona, por otro lado algo frecuente en este tipo de composiciones) hace gala de ciertos toques de elegancia, aunque ésta sea una elegancia sobria y sólo se vea atemperada con algunos destellos alegóricos, marcando así una estricta adecuación a aquella poesía aprendida con mejor o peor fortuna.

