

PROBLEMAS DE LA « CANCIÓN A ITALICA »

El siglo XIX nos da un buen ejemplo de fascinación colectiva. Apenas tienen paralelo en nuestra historia los esfuerzos que desplegó para averiguar la paternidad de la *Canción a las ruinas de Itálica*. Primero, los investigadores corrieron tras una pista falsa (Rodrigo Caro modeló el poema; Rioja lo refundió magistralmente); luego, por el buen camino, Fernández-Guerra y Sánchez Moguel demostraron, casi a un tiempo, que Caro era el único autor; en fin, estalló una polémica, tristemente estéril, sobre la prioridad del descubrimiento.

Esta muy sabida historia puede encerrar una ejemplaridad: la solución de un problema literario es fruto no sólo de pasos bien encaminados, sino de torpezas indudables (ya que éstas, en cierto modo, avisan al investigador del camino que no debe pisar) y también —cosa muy importante— de circunstancias fortuitas, coincidentes en un momento dado. En el caso de la *Canción*, la rarísima casualidad de descubrirse casi a la vez cuatro redacciones desconocidas. Por todo ello las huellas que Rodrigo Caró —siempre descontento, por ansia de perfección, del hijo más querido— y el azar habían borrado, fueron reapareciendo un día con la frescura primera.

Pero aquello fué sólo el comienzo. Ya había otros problemas visibles entonces: puntos oscuros acerca del texto, la cronología y la ordenación de las distintas redacciones del poema. Sin embargo, solían quedar en segundo término o se echaba mano de ellos únicamente para cimentar el problema de la paternidad, el más acuciante. Hoy vemos las cosas de otro modo. Esos problemas tienen gran importancia, porque están

vinculados a la estructura y a la elaboración interna de la Canción. Es indispensable resolverlos para que la investigación estética pueda ya enfrentarse con la obra misma, sin otra preocupación. Declarar, sin más, que unos ya están resueltos, que otros son insolubles, sería empeñarse en no ver.

Tal vez la fama de Rodrigo Caro ha empezado a declinar en estos últimos años. Aun así, la Canción y los *Días geniales* parecen intangibles. Sea como fuere, pretendo remover aquí aguas un tanto dormidas. Voy a replantear los problemas del poema para hallarles salida, o cuando menos, para tantear los caminos que nos lleven a ella. Bien sé que mi tarea quedará incompleta sin la ayuda de otros; concretamente, sin la ayuda de los investigadores sevillanos, que tienen a su alcance la solución de algunas de las cuestiones aquí tratadas. Ojalá llegue a moverles el mismo interés que a mí. Tal vez encuentren, enredada entre estas cuestiones, alguna novedad¹.

¹ Siempre que se trate de los autores y obras siguientes, muy citados en este trabajo, abrevio indicando sólo su apellido y la página pertinente:

BLANCO = P. BLANCO SUÁREZ, *Poetas de los siglos XVI y XVII. Selección hecha por —*, en la «Biblioteca Literaria del Estudiante», tomo XIX, Madrid, MCMXXXIII, pp. 280-302. Rara virtud la de esta antología: ha hecho interesarse a muchos —confieso que a mí entre ellos— por la Canción y por sus curiosidades.

M. A. CARO = MIGUEL ANTONIO CARO, *La «Canción a las ruinas de Itálica»... Con introducción, versión latina y notas por —. Publicadas por José Manuel Rivas Sacconi*, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, tomo II, Bogotá, 1947.

F.-GUERRA = AURELIANO FERNÁNDEZ-GUERRA, *La «Canción a las ruinas de Itálica», ya original, ya refundida, no es de Francisco de Rioja*, en las *Memorias de la Academia Española*, año I, tomo I, Madrid, 1870, pp. 175-200 (informe), 201-217 (versiones de la Canción).

FUCILLA = JOSEPH G. FUCILLA, *Notes sur le sonnet «Superbi colli»*, en el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXXI (1955), páginas 51-93.

LA BARRERA = C. A. DE LA BARRERA, *Poetas de D. Francisco de Rioja, corregidas con presencia de sus originales, añadidas e ilustradas con la biografía y la bibliografía del poeta*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1867.

I. LOS MANUSCRITOS

Sabido es que de la *Canción a las ruinas de Itálica* se conocen cinco redacciones, cada una conservada en distinto y único manuscrito. Desde que Rodrigo Caro, todavía un muchacho pero de aguda sensibilidad para la percepción de lo temporal (1595), contempló por primera vez las ruinas de Sevilla la Vieja, quedó tocado para siempre. Su vocación poética —¿por qué dudarlo?— nació allí. También allí encontró el tema de sus versos. Pero éstos, lejos de calmar su ansia de expresión, le trajeron una insatisfacción incurable. ¿Quién sabe cuántas veces reescribió el poeta la Canción? Di-

MENÉNDEZ PELAYO = M. MENÉNDEZ PELAYO, *Noticias sobre la vida y escritos de Rodrigo Caro*, en *Obras de Rodrigo Caro*, Bibliófilos Andaluces, Primera Serie, tomo XIV, Sevilla, 1883, pp. V-XLV.

MOGUEL = ANTONIO SÁNCHEZ MOGUEL, *Rioja no es autor ni en todo ni en parte de la célebre «Canción a las ruinas de Itálica»*. *Cartas literarias al Excmo. Sr. D. Juan Eugenio Hartzenbusch...*, en la *Gaceta de Madrid*, días 8, 9, 10, 11, 13 y 14 de septiembre de 1870.

MONTOTO = SANTIAGO MONTOTO, *Rodrigo Caro*, Sevilla, 1915. Es tirada aparte, paginada con numeración arábiga, de su estudio preliminar a la edición de *Varones insignes en letras naturales de... Sevilla. Epistolario*, de Rodrigo Caro, publicada por la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, Sevilla, 1915.

MORALES = M[ANUEL] MORALES, *Rodrigo Caro. Bosquejo de una biografía íntima*, Sevilla, 1947.

TOMÉ = EUSTAQUIO TOMÉ, *La «Canción a las ruinas de Itálica» y la «Epístola moral»*, Montevideo, 1924; segunda edición, 1944. Cito siempre por la primera edición, única que conozco.

VIDART = LUIS VIDART, *Curiosidades literarias. ¿Quién es el autor de la oda «A las ruinas de Itálica»?*, en el *Boletín-Revista de la Universidad de Madrid*, tomo III (1870), pp. 285-292 y 348-356.

WILSON = EDWARD M. WILSON, *Sobre la «Canción a las ruinas de Itálica» de Rodrigo Caro*, en *Revista de Filología Española*, XXII (1936), pp. 379-396.

Para las citas de Rodrigo Caro me valgo de las siguientes ediciones:

Obras de Rodrigo Caro, en Bibliófilos Andaluces, Primera Serie,

ríase que, como las ruinas que cantaba, también ella vivía en permanente estado de transformación¹.

Para nuestro propósito es indispensable volver a dar la lista de las redacciones del poema; entiéndase, sin embargo, que el orden en que van no presupone para nada el cronológico. Las designamos con letras para mayor claridad²:

tomos XIV (contiene el *Memorial de la villa de Utrera, el Santuario de Nuestra Señora de Consolación...* y la *Relación de las inscripciones y antigüedad de... Utrera*; adviértase que cada uno de estos libros lleva paginación independiente), Sevilla, 1883, y XV (contiene los *Días geniales o lúdicos, tratados menores y algunas poesías castellanas, entre ellas la redacción C de la Canción*), Sevilla, 1884.

Antigüedades, y principado de la ilustrissima ciudad de Sevilla. Y chorographia de su convento ivridico, o antigua chancilleria. Dirigida al Excelentissimo Señor Don Gaspar de Guzman, Conde Duque de Sanlúcar la Mayor. Autor el D. [sic] Rodrigo Caro. Año 1634. En Sevilla. Por Andres Grande. Impressor de Libros. (Bibl. Nacional, R-6739.)

Adiciones al Principado y Antigüedades de la ciudad de Sevilla y su Convento Jurdico... Prólogo de D. JOAQUÍN HAZAÑAS Y LA RÚA. Notas de D. LUIS DE TORO BUIZA. Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1932. Cito esta obra otras veces por la edición del *Memorial histórico español*, tomo I, Madrid, 1851.

Varones insignes, edición de MONTOTO, véase arriba, en esta misma nota.

¹ No sería difícil demostrar que Caro alcanza sus momentos expresivos más felices cuando en prosa o en verso toca el tema de las ruinas; entonces logra infundirnos un estremecimiento de calidad estética. Véase un caso, precisamente sobre Itálica, un poco elegido al azar: «en medio de aquellas lastimosas reliquias que a pesar de los días aún todavía permanecen en el despoblado de la que oy llamamos Sevilla la Vieja, aún no están acabadas de sepultar sus grandezas, y en el silencio de aquel antiguo pueblo, al más divertido caminante da voces desde aquellos siglos la fama de sus ilustres hijos, y pide para aquellas despedaçadas reliquias admiración y respeto, publicando que allí fueron las primeras cunas de Trajano, Adriano y el gran Theodosio» (*Antigüedades*, fol. 101 v.º). El estilo algo ornamental de este pasaje no nos impide notar el temblor de voz de su autor. Indicio elocuente de ello son, por un lado, esas «lastimosas reliquias»; por otro, el juego de asociaciones funerarias y sacras.

² Más sencillo hubiera sido emplear las siglas A, B, C, D y E, como ya hicieron WILSON, p. 379, y M. A. CARO, pp. XXIX-XXX.

- M: en el manuscrito (autógrafo) del *Memorial de la villa de Utrera*; la poesía está intercalada en el texto.
- A: *ibidem*, pero incluida en las notas o adiciones (autógrafas) al texto.
- C: ms. (autógrafo) de la familia Caro, de Carmona.
- N: en el ms. 3888 de la Biblioteca Nacional de Madrid; es la redacción (autógrafa) divulgada y admirada por excelencia.
- G: en el ms. C-344, que perteneció a la Biblioteca del Colegio de San Alberto (Sevilla); redacción sólo conocida por la copia que hizo B. J. Gallardo.

Con toda seguridad se sabe, desde el último tercio del siglo XIX, que las versiones M, A, C y N son autógrafas, punto solventado por Fernández-Guerra y Sánchez Moguel. Pero, ¿y la versión G?

Aquí las opiniones están divididas. Recuérdese que no es conocida más que a través de Gallardo; después nadie ha vuelto a publicar copia directa de ella. La Barrera nos ha transmitido, de modo más completo que F.-Guerra, el parecer del bibliófilo extremeño, único que por ahora puede ser de peso. Después de decir que el ms. C-344 es de *Poetas varias*, encabezadas por las de Barahona de Soto, sigue así:

«Este volumen contiene (folios 248-90 y siguientes) *Poetas de Pedro de Espinosa*, y entre éstas se halla la *Silva a Roma antigua y moderna*, que se atribuye a Quevedo, calcada sobre la *Canción a Itálica*, y en sentir de Gallardo, obra del mismo Rodrigo Caro; opinión confirmada por la circunstancia de estar escrita de la misma letra que las enmiendas y la nota a dicha *Canción a Itálica*»¹.

Lo malo es que las letras D y E no designan lo mismo para cada uno de ellos. Por eso prefiero adoptar otra notación literal.

¹ LA BARRERA, p. 345. Había hecho el previsor Gallardo dos copias de esta redacción, pero sólo en una dió la opinión que acabamos de reproducir; ésta fué la que le tocó en suerte a La Barrera. En cambio, F.-GUERRA (él mismo lo dice, p. 193) recibió la otra; claro que también examinó la de don Cayetano, aunque no transcribió íntegramente las palabras de Gallardo. Diríase que cada erudito, al contar la historia de la Canción, ha dado sólo el fragmento o episodio rapsódico que buenamente le vino en gana.

Volvamos a G. Una mano distinta —al parecer— de la del copista

No hay duda: para Gallardo son de Caro la letra de las enmiendas a la Canción, la de la nota final y la de la silva a Roma; de otra mano, la copia del poema. Resultaría agradable poder confiar aquí en la sabiduría del gran bibliófilo; sin embargo, como no nos consta que Gallardo conociera bien la letra de Caro¹, hemos de tener su palabra por dudosa.

Lo que digan otros eruditos, todos desconocedores del códice, tiene que ser mucho menos concluyente aún. Por ejemplo, F.- Guerra defiende una opinión contraria: que el texto del poema es autógrafo (sin especificar nada sobre las enmiendas, etc.), basándose en la identidad de su ortografía con la del manuscrito 3888 de la Nacional (N)². Algo semejante parece creer Menéndez Pelayo, aun cuando estaba todavía más aleja-

del manuscrito ha tachado algunos versos y los ha sustituido por otros. Al final de la canción figura una nota que dice: «Esta canción que el autor hizo moço, la emendo y reconocio despues y esta en el .i. tomo de Varias poesias folio . 242. con anotaciones del mismo» (F.-GUERRA, p. 217, y con ortografía modernizada, p. 194; comp. RODRÍGUEZ MARÍN, *Luis Barahona de Soto*, Madrid, 1903, p. 252). Según Gallardo, esta nota es «de igual letra que los tres versos entrerrenglonados», o sea los puestos en lugar de los tachados (F.-GUERRA, página 194)

¹ Me apoyo al decirlo en que GALLARDO no llegó a ver, si hemos de dar crédito a su *Ensayo* (comp. t. II, cols. 225-234), ningún autógrafo de Rodrigo Caro. Una excepción hay: conoció muy bien el ms. M-82 (hoy 3888) de nuestra Nacional (*ibid.*, t. IV, col. 118), donde está la versión N; no obstante, todavía dudaba al ver las iniciales «R. C.» al frente de la Canción (véase MOGUEL, día 11, p. 7 c, y el *Ensayo*, t. IV, col. 118, nota 2). Para la historia externa del poema no deja de ser sorprendente que Gallardo, aun extractando el manuscrito N antes que G, no rectificara la papeleta donde constaban sus dudas. Otra cosa extraña: Zarco del Valle, que informó a Moguel sobre las vacilaciones de don Bartolomé, no le dijo nada de la existencia de G (Moguel desconocía por completo tal redacción, pues nunca habla de ella), pero sí, en unión de Sancho Rayón, se lo comunicó a F.-Guerra (véase éste, página 193). Y todavía no quedan ahí las singularidades. En el *Ensayo* no se incluyen —al menos, yo no he logrado dar con ellas— las papeletas de Gallardo sobre G.

² Esta conjetura, estampada en la p. 217, no descansa en ningún apoyo válido. Una copia manuscrita puede respetar —y de hecho así ocurre generalmente— la ortografía del original que tiene a la vista.

do del asunto (probablemente, no hacía más que seguir aquí a don Aureliano, como otras veces)¹.

En resumen, mientras no tengamos a mano el manuscrito —o una fotocopia— para cotejarlo con los autógrafos conocidos del utrerano, es temerario decidirse en cualquier sentido.

EL CÓDICE C-344.

Ahora es cuando se impone preguntar: ¿está irremediabilmente perdido el código C-344? Repasemos los datos.

La Barrera, guiándose por aquellas siglas y quizá influido por los recopiladores del *Ensayo*, conjeturó que pertenecería a la Biblioteca Colombina². Fernández-Guerra atinó al creerlo de la Biblioteca sevillana del Colegio de San Alberto, donde habían estado otras obras de Rodrigo Caro³. Cosa cu-

Cabe también pensar en una pura coincidencia. Como F.-GUERRA moderniza sistemáticamente los manuscritos de la Canción (véase su página 200, nota 1), tampoco es posible convencernos de la supuesta identidad ortográfica.

¹ Son sus palabras: «copiada [la Canción] de autógrafos... por Gallardo» (p. XLI). Para VIDART, en cambio, no está probado este punto (página 292). Según BLANCO, «no se conserva en manuscrito autógrafo... sino que procede de dos papeletas bibliográficas de... Gallardo» (p. 292, n. 1). La expresión es algo confusa; compárese con lo que escribe en la p. 280: «una copia, hecha de un manuscrito (¿autógrafo?), por... Gallardo». Este párrafo parece condensar mejor el pensamiento de Blanco.

² «Las siglas que apunta Gallardo son: C-344 (¿Biblioteca Colombina?)», p. 345.

³ Respaldan la afirmación de F.-GUERRA (p. 194) abundantes testimonios. En su testamento (véase en *Obras*, XIV, p. LIV), Caro legó los *Días geniales* a dicho Colegio, con la prohibición de sacar el libro de allí. Al frente de la edición de Bibl. Andaluces, t. XV, página X, viene una nota confirmatoria: «El original de este libro [*Días geniales*] ... está en la librería del colegio de San Alberto, del Orden de Nuestra Señora del Carmen, de Sevilla» (esta edición está hecha sobre una copia, como se sabe). También se guardaban en la misma bi-

riosa: ni siquiera por pura fórmula se han preguntado los eruditos por el paradero actual del misterioso códice. Sólo M. A. Caro, a principios de nuestro siglo (¿1902?), declaraba sobre él: «postea non reperto»¹.

Bien sé que estos datos orientan poco en la búsqueda. ¿No habrá otros más positivos?

Veámos hace unos momentos que el ms. agrupaba poe-

bliblioteca otras obras inéditas de nuestro escritor, que nos han llegado en diversos manuscritos de los siglos XVII y XVIII, copias por lo general poco respetuosas con los originales. En el Colegio de San Alberto estaban las *Adiciones a las Antigüedades de Sevilla*, como nos indica el ms. 2053 (ant. G-114) de la Biblioteca Nacional: «Este libro *Addiciones...* está original en la Librería del Colegio de San Alberto del Orden de Nuestra Sra. del Carmen, de la antigua regular obsecrbancia, en esta ciudad de Sevilla, del qual se sacó esta copia. Está escrito de letra del Autor... y enquadernado con el libro [que] compuso de los *Días geniales o Lúdricos* [sic], dispuesto ya para imprimirlo». Dice la portada de este ms. que el traslado fué hecho en 1686; el de los *Días*, en 1667. En la misma biblioteca estarían las poesías latinas de Caro; compárese NICOLÁS ANTONIO, *Bibl. Hisp. Nova*, 262 b. Ya el año 1884 habían desaparecido todos estos libros originales, según informa el *Memorial histórico español*, I, 351.

También sabemos que Caro ofreció su libro de las *Antigüedades de Sevilla* a la ciudad; el Cabildo acordó «que este libro se ponga en su archivo, para que no se pierda la memoria dél», y que asimismo constara en el «yndise de los demás papeles que están en el dicho archivo» (RODRÍGUEZ MARÍN, *Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII*, Madrid, MCMXXIII, pp. 389-390).

Por si acaso pueden serle de utilidad a alguien, doy las signatures de mss. de nuestra Nacional donde, que yo sepa, hay escritos de Caro o referencias a él: 1713, 6334, 5745, 2053, 5575, 2054, 6712, 5781, 8389, 3888 (antes, respectivamente, G-258, R-207, Q-49, G-114, Q-22, G-143, S-76, Q-87, V-169, M-82) y 3708. Ya tendremos ocasión de referirnos a los más notables. En la Academia de la Historia hay, entre otras cosas de Caro, dos tomos manuscritos de obras (copia del siglo XVIII), que reproducen, según creo, más o menos los de la biblioteca sevillana. Llevan el título de «Papeles varios» y su signatura es Est. 26, gr. 7.^a, D, n.^{os} 176-177. Añádase a la lista de la Nacional 9307 y 18692-60.

¹ En la p. XXX. Para la fecha de composición del libro, véase el prólogo de RIVAS SACCONI, *ibid.*, pp. XIV-XV.

sías de Barahona de Soto, Espinosa y Quevedo. Nada más indicado, pues, que recurrir a las monografías sobre estos autores; quizá algún investigador haya dado con él.

Abro, por ejemplo, la obra de F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto*, publicada en Madrid en 1903. En algún lado se hablará de las fuentes textuales. Con cierta emoción llego a la página 242: ¡allí está! El incansable don Francisco dice que el ms. perteneció al Conde del Aguila (gran bibliófilo con el que es frecuente encontrarse por estos caminos) y que «para desde hace años en la Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla, donde tiene... la signatura 33-180-6». Por si aún no estamos convencidos, leemos en una larga nota a las páginas 251-252, donde se enumeran otras poesías que el código contiene: «folio 159. Cancion a las ruinas de Italica o Sevilla la vieja. Por el licen^{do}. Rodrigo Caro», y hasta nos regalan con su primer verso y con la nota final de la composición. ¿Hay más que pedir? Con generosidad encantadora, Rodríguez Marín sigue ofreciéndonos detalles en otra de sus obras, *Pedro Espinosa*, Madrid, 1907, p. 358. Entre ellos, que en la portada del ms. figura: «D. Ma / C-344». ¡La vieja signatura!

Incluso podemos ya trazar, un poquito a la ligera, la historia del aventurero. Conocieron el precioso código, creo que de primera mano, Sedano (1778), Matute (1804), Gallardo¹

¹ Véase RODRÍGUEZ MARÍN, *Espinosa*, p. 358, y *Barahona*, páginas 236-238. Para las poesías de Gutierre de Cetina utilizó GALLARDO copias sacadas de dicho ms. por Matute: «Saco esta copia de la que, refiriéndose al manuscrito de la biblioteca arzobispal de Sevilla, pone D. Justino Matute: *Opúsculos de varios ingenios sevillanos*. MS. en 4.^o (que posee Fuenmayor)» (*Ensayo*, II, col. 445). Al editar las obras del mismo poeta, HAZAÑAS repite la noticia (t. I, Sevilla, 1895, p. LXVI). Otras veces parece GALLARDO hablar con conocimiento personal del código (cosa que nunca hemos dudado): «Puesto [un soneto de Juan de la Cueva] como de Barahona en el cartapacio de la Biblioteca Arzobispal» (*ibid.*, II, 675, nota 1).

Nuevo caso inexplicable: MATUTE, primero en hablar de la versión M, promotor de todo el movimiento décimonónico en torno a la Canción (*Bosquejo de Itálica, o apuntes que juntaba para su historia don*

y Juan Pérez de Guzmán¹. Don Juan Quirós de los Ríos sacó copia de él en el Palacio Arzobispal sevillano, que es la que disfrutaba Rodríguez Marín²; éste se la enseñó alguna vez a Hazañas, menos afortunado³. Una lista de expertos digna de respeto, y eso que faltarán bastantes nombres todavía.

Con lo que yo no contaba es con que un biógrafo de Caro, Montoto, lo hubiese tenido en sus manos. En la p. 58 reproduce un soneto inédito de nuestro autor («Suspende el tracio joven el quebranto»), tomándolo del «códice de las poesías de Barahona de Soto, del Palacio Arzobispal de Sevilla, original, al parecer»; y en nota 1 a dicha página dice: «Códice de las poesías de Barahona de Soto. Folio 161 vuelto. (Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla)». Pero de la Canción (que ocupa allí los ff. 159-161, no se olvide), ni una palabra⁴.

Justino Matute y Gaviria, Sevilla, 1827, p. 96; comp. F.-GUERRA, páginas 177-178), tuvo en sus manos, lo mismo que Gallardo (véase nuestra n. 1, p. 52), la solución de la autoría del poema, y la desperdició lamentablemente; mejor dicho, embrolló las cosas de mala manera.

¹ Lo cita en su obra *El autor y los interlocutores de los «Diálogos de la Montería»*, Madrid, MDCCCXC, pp. 49, 51, 65. De allí tomó las poesías inéditas de Barahona de Soto que publica en las pp. 91-105 (comp. RODRÍGUEZ MARÍN, *Barahona*, p. 254, n. 3).

² *Pedro Espinosa*, p. 358 (comp. allí p. VII, donde da las gracias a la viuda de Quirós por prestarle notas y apuntes de su marido). RODRÍGUEZ MARÍN alude también al célebre códice en la edición que conjuntamente con Quirós publicó de la Segunda Parte de las *Flores de poetas ilustres*, Sevilla, 1896, pp. 362, 368, 375, 402, etc.

No he encontrado la copia de C-344 entre los papeles que dejó Rodríguez Marín (hoy en la Biblioteca general del Consejo Superior de Investigaciones Científicas).

³ En su edición de las *Obras* de Cetina, t. I, Sevilla, 1895, página LXVI, describe el ms. y hasta da su signatura; pero en el tomo II, página 315, declara lo que indico en el texto.

⁴ Ya RODRÍGUEZ MARÍN consignaba (*Barahona*, p. 252, nota): «Folio 161 vtº Soneto del mismo [Caro] *Suspende el tracio joven el quebranto*».

Años antes, había estado el gran cervantista a un dedo de la verdad: reparó en G, recordó la polémica sobre el autor de la Canción...

Vamos de sorpresa en sorpresa. El escondite del manuscrito «perdido» era, pues, casi un secreto a voces. Dejando aparte la extraña ceguera de Sedano y de Matute; aparte también Gallardo; ¿cómo los demás investigadores no identificaron el C-344 con el ms. copiado por Gallardo, ni aludieron siquiera al asunto? ¿Cómo no se le ocurrió a alguno copiar la Canción para asegurarse de que Gallardo la había trasladado bien y comprobar si era autógrafa? No acierto a dar una contestación razonable. Pero lo que me parece imposible creer (y no lo creo) es que otros curiosos no hayan averiguado el paradero del códice siguiendo más o menos el mismo sencillo camino que acabo de recorrer.

Claro que, apenas me fué posible, pedí una copia fotográfica del ms. a Sevilla. Han ido pasando los meses sin recibir ninguna noticia. Luego he sabido que el acceso a la Biblioteca del Palacio Arzobispal, por razones que no son del caso, era de todo punto imposible. Caso de fuerza mayor que sólo da pie a una resignación un tanto malhumorada. Queda la vaga esperanza de que la prohibición cese cualquier día. Entonces tendremos una reproducción exacta de G; entonces sabremos si las enmiendas y la nota final de la poesía son autógrafas.

Por otra parte (aquí también callan los entendidos, supongo que con mayor motivo), ¿y ese importantísimo ms. de *Varias poesías*, citado sólo por el anónimo corrector de G, y a cuyo fol. 242 estaba nada menos que un nuevo ejemplar de la Canción, anotado por su autor? No sería imposible que se hallara también en la impenetrable Biblioteca sevillana, durmiendo en buena paz el sueño de los justos. Nada más puedo conjeturar, por desgracia.

y allí se quedó. Creía estar hablando de un ms. desconocido (*Cervantes y la Universidad de Osuna*, en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, II, Madrid, 1899, p. 774).

II. LAS EDICIONES

En la relación que sigue figuran sólo los editores de la Canción que se han valido directamente, para sus textos, de las fuentes manuscritas arriba citadas; los que copian a éstos no pueden tener cabida aquí:

M: publicado por F.-Guerra, p. 201; Moguel, 9 septiembre, p. 7 c; Bibl. And., XIV, 21-23. (Prescindo de las ediciones que toman el poema de copias del *Memorial*, por muy antiguas que éstas sean.)

A: p. p. F.-Guerra, p. 203; Moguel, día 8, p. 8 a; Bibl. And., XIV, páginas 96-99¹.

C: p. p. F.-Guerra, p. 206; Moguel, día 10, pp. 7c-8a; Bibl. And., XV, pp. 433-436.

G: p. p. F.-Guerra, p. 214.

N: p. p. Sedano, *Parnaso español*, t. VIII, Madrid, 1774, pp. 217-220; La Barrera, pp. 336-339; F.-Guerra, p. 210; Moguel, día 11, pp. 7 b-7 c; Blanco, pp. 297-302².

EL TEXTO DE N.

Dejemos a un lado la versión G, lejos por ahora de nuestro alcance. Pero ¿merecen confianza las ediciones de los otros textos?

¹ Quien primero copió la redacc. A del autógrafo fué su mismo propietario, el doctor Alava (comp. F.-GUERRA, p. 193), para enviársela a D. Aureliano, junto con otra copia de M y «un precioso estudio crítico» sobre ellas. Este estudio, que no llegó a editarse, se encuentra hoy en la Biblioteca del Seminario de Vitoria. No he podido leerlo todavía.

² Para las redacciones M, A y C, Blanco sigue a Bibl. And., incluso en no modernizar la ortografía de C; para G, a F.-Guerra. Noticias sobre los editores de N en los siglos XVIII y XIX, todos seguidores de Sedano con más o menos fortuna, se hallarán en BLANCO, p. 297, n. 3, y en MOGUEL, día 8, 11 c. AMADOR DE LOS RÍOS (en su traducción anotada de la *Historia de la Literatura Española*, de SISMONDE DE SISMONDI, Sevilla, 1842, t. II, pp. 180-185) publicó sólo N (no de la fuente) y M (del ms. de la Colombina). En cuanto a LA BARRERA (páginas 336-341), toma M, quizá, de A. de los Ríos, sin duda no queriendo anticiparse a su amigo F.-Guerra, y N del ms. original.

En cuanto a N, ha sido bien transcrito en general por Fernández-Guerra (salvo una falta imperceptible: *jazmines* en vez de *jasmines*)¹. Los demás editores incurren en algún que otro error más; abajo los señalo. No será inútil, sin embargo, dar de nuevo el texto de N tal como aparece en el ms. 3888 (excepto en lo que toca a la separación de las palabras). Nadie lo ha hecho hasta ahora; La Barrera, el que más se acercó a ello, no sigue normas fijas en la transcripción. Además, los editores de la famosa versión no siempre han acertado a distinguir lo fonético de lo ortográfico al modernizar el texto, y por eso discrepan en ciertas lecciones (*jazmines* o *jasmines*, *mil* o *mill*, *invencible* o *invincible*, etc.). El texto que voy a ofrecer a continuación servirá de ayuda para medir la fidelidad de los ya publicados, y también para resolver —en teoría al menos— las discrepancias de los editores en los otros manuscritos.

[f. 158 rº]

R. C.

†

CANCION.

Estos, Fabio ai dolor! que ves aora
campos de soledad, mustio collado
fueron un tiempo Italica famosa.
aqui de Cipion la vençedora
5 colonia fue: por tierra derribado
iaze el temido onor de la espantosa
muralla, i lastimosa
reliquía es solamente.
de su invincible gente
10 solo quedan memorias funerales,

¹ Sedano queda descartado, naturalmente, en todo lo que sigue. No estará de más consignar que GALLARDO (*Ensayo*, IV, col. 119) había dado ya las principales variantes de N con respecto al texto impreso.

donde erraron ia sombras de alto exemplo.
 este llano fue plaça, alli fue templo,
 de todo apenas quedan las señales.
 de el gymnasio i las thernas regaladas
 15 leves vuelan cenizas desdichadas.
 las torres que desprecio al aire fueron
 a su gran pesadumbre se rindieron.

Este despedaçado amphiteatro
 impio onor de los Dioses, cuia afrenta
 20 publica el amarillo xaramago,
 [f. 158 vº] ia reduzido a tragico theatro,
 ô fabula de el tiempo! representa
 quanta fue su grandeza, i es su estrago.
 como en el çerco vago
 25 de su desierta arena
 el gran pueblo no sueña?
 donde, pues fieras ai, esta el desnudo
 luchador? donde esta el athleta fuerte?
 todo desapareciò!: cambiò la suerte
 30 voces alegres en silencio mudo:
 mas aun el tiempo da en estos despojos
 espectaculos fieros a los ojos:
 i miran tan confussos lo presente,
 que voces de dolor el alma siente.

35 Aquí naciò aquel raio de la guerra,
 gran padre de la patria, onor de España,
 Pio, Felice, Triunphador Trajano:
 ante quien muda se prostrò la tierra
 que vè de el sol la cuna, i la que vaña
 40 el mar tambien vençido Gadiitano.
 aquí de Elio Adriano,
 de Theodosio divino,
 [f. 159 rº] de Silio peregrino
 rodaron de marfil, i oro las cunas.
 45 aquí ia de laurel, ia de jasmínes
 coronados los vieron los jardines
 que aora son çarçales i lagunas.
 la casa para el çesar fabricada
 ai! iaze de lagartos vil morada.
 50 casas jardines, çesares murieron,
 i aun las piedras que de ellos se escribieron.

Fabio, si tu no lloras, pon atenta
 la vista en luengas calles destruidas,
 mira marmoles i arcos destroçados,
 55 mira estatuas soberbias, que violenta
 Nemesis derribò, iazer tendidas;
 i ia en alto silencio sepultados
 sus dueños celebrados.
 asi a Troya figuro,
 60 asi a su antiguo muro.
 i a ti Ronia, a quien queda el nombre apenas,
 ô patria de los Dioses i los Reies:
 i a ti, a quien no valieron justas leies
 fabrica de Minerva' sabia Athenas.
 65 [f. 159 v^o] emulaciòn aier de las edades,
 oi çenizas, oi vastas soledades;
 que no os respetò el hado, no la muerte
 ai! ni por sabia a ti, ni a ti por fuerte.

Mas para que la mente se derrama
 70 en vuscar al dolor nuevo argumento?
 vasta exemplo menor, vasta el presente.
 que aun se vè el humo aqui, aun se vè la llama,
 aun se oien llantos oi, oi ronco acento.
 tal Genio, o religion fuerça la mente
 75 de la vezina gente
 que refiere admirada
 que en la noche callada
 una voz triste se oie que llorando
 caio Italica dize: i lastimosa
 80 Eco reclama Italica en la hojosa
 selva, que se le opone resonando
 Italica: i el caro nombre oido
 de Italica renuevan el gemido
 mill sombras nobles en su gran ruina.
 85 tanto, aun la plebe, a sentimiento inclina.

Esta corta piedad, que agradecido
 guesped a tus sagrados Manes debo,
 [f. 160 r^o] les do i consagro Italica famosa.
 tu, (si lloroso don an admitido
 90 las ingratas cenizas de que llevo
 dulce noticia asaz si lastimosa)
 permiteme piadosa

usura a tierno llanto
 que vea el cuerpo santo
 95 de Geroncio tu martir i prelado.
 muestra de su sepulcro algunas señas
 i cavarè con lagrimas las peñas
 que ocultan su sarcophago sagrado.
 pero mal pido el unico consuelo
 100 de todo el bien que airado quito el cielo.
 goza en las tuias sus reliquias bellas
 para invidia de el mundo i las estrellas.

Variantes:

Verso 9: Blanco *invencible*.—14: Moguel falta *las*.—38: La Barrera y Moguel *postró*.—45: Moguel, Blanco y F.-Guerra *jazmines*.—60: Moguel falta *a*.—68: La Barrera *ni a a ti*.—72: La Barrera falta el segundo *aun*.—79: Moguel *Gayó*.—84: Moguel y Blanco *mil*.—87: La Barrera y Blanco *huésped*.

LOS OTROS TEXTOS.

En cuanto a M, A y C, es desagradable comprobar que los editores difieren aún más en sus lecturas, a pesar de que beben de las mismas fuentes. Paso a transcribir esas variantes, que son de alguna monta (sin reparar en lo puramente ortográfico, ni en casos como *de el* por *del*, etc.). Todas las ediciones modernizan la ortografía, salvo Bibl. And. (sólo para C) y Moguel (sólo para M y para C, pero con infinitos descuidos, como si se hubiera olvidado de lo que estaba haciendo).

M:

- Verso 6: *d. aquí estas r. e.* (Bibl. And.), contra Moguel y F.-Guerra: *aquestas*.
- v. 12: *c. d. a. se cayeron* (B. A.), contra M. y F.-Guerra: falta *se*.
- v. 17: *en la tierra en sus extremos* (B. A.), contra M. y F.-G.: *con la tierra sus extremos*.
- v. 28: *q., a. s. h. e. c. huecos* (B. A. y M.), contra F.-G.: *güecos*.

- v. 31: *M. s. p. entender e. d.* (B. A. y M.); igual en F.-G., pero éste añade: «A la margen izquierda se pone *escuchar*» (nota a la p. 202), dato precioso por ser lección intermedia entre M y A (en esta última, *escuchar* ha sustituido a *entender*).
- v. 53: *columna d. l. p., h. d. E.* (B. A.), contra M. y F.-G.: *coluna*.
- v. 55: *a. q. m. s. postró l. t.* (B. A. y M.), contra F.-G.: *prostró*.
- v. 59: *d. T. exelente* (M.), contra B. A. y F.-G.: *excelente*.
- v. 62: *a., y. d. l., y. d. jazmines* (B. A. y F.-G.), contra M.: *jasmines*.
- v. 74: *a. q. t. mire c. y. forzoza* (M.), contra B. A. y F.-G.: *mira y forzoza*.
- v. 85: *p. envidia d. m. y l. e.* (B. A.), contra M. y F.-G.: *invidia*.
- v. 91: *l. y s. e. t. doctrina* (B. A. y M.), contra F.-G.: *dotrina*.

A:

- v. 8: *d. Alábave f.* (M.), contra B. A. y F.-G.: *Alárabe*.
- v. 67: *¡S. desapareció y l. f. a.* (M.), contra B. A. y F.-G.: *despareció*.
- v. 72: *a. q. m. s. postró l. t.* (B. A.), contra M. y F.-G.: *prostró*.
- v. 102: *p. envidia d. m. y l. e.* (M.), contra B. A. y F.-G.: *invidia*.

C:

- v. 25: *d. s. rística a.* (B. A.), contra M. y F.-G.: *desierta*.
- v. 38: *a. q. m. s. postró l. t.* (B. A.), contra M. y F.-G.: *prostró*.
- v. 58: *sin d. c.* (M.), contra B. A. y F.-G.: *sis*.
- v. 88: *l. doy consagro: I. f.* (M.), contra B. A. y F.-G.: *do y consagro*¹.
- v. 99: *t. v. ofrezco a s. m.* (M. y F.-G.), contra B. A.: *offresco*.

¹ Lástima que la antología de Blanco vaya deslucida por algunas erratas propias, además de las que le contamina el texto de Bibl. Andaluces (entre paréntesis pongo la lección correcta): M, v. 14, *trazó* (tragó); M, 79, *peñas* (señas); A, 53, *que en otro* (que. otro); A, 65, *Oh* (Ah); C, 33, *lo presente* (el presente); C, 60, *ast a su* (así su); C, 101, *delicias* (reliquias). Algunas de ellas (las de C) repercuten en el texto dado para G. No era ociosa esta lista, porque la primera de las falsas lecciones citadas ya ha ocasionado algún divertido extravío de los críticos. En otra edición (1923) de la antología de Blanco no figuran las erratas *peñas* y *delicias*, pero sí las demás.

En este inventario he citado siempre en último lugar la variante que juzgo correcta; en cambio, la lección primera de cada caso es la errada. Por abrumadora mayoría (todos los casos, menos dos) resulta que el texto mejor es el de F.-Guerra, no sólo por su fidelidad a los originales (ya comprobada para N), sino por ser más explícito en el detalle de los manuscritos. Sólo falló don Aureliano al juzgar sin valor fonético las grafías *jasmínes* (M, 62; comp. arriba N, 45) y *offresco* (C, 99; forma asegurada por otros autógrafos de Caro: las cartas a Uztarroz, por ejemplo).

Puede que haya quien, no contento con el simple repaso de las distintas lecciones (para mí, de sobra significativo), espere una explicación. No quiero defraudarle. Las lecturas de F.-Guerra ofrecen mayor garantía que las demás porque en todos los casos (menos cuatro) su testimonio forma pareja con el de otro editor; es decir, va apoyado por éste. Ninguna de las cuatro excepciones puede ser tenida en cuenta. La primera (M, 28) está garantizada porque en A, 28 los tres editores imprimen *güecos* (y Caro escribía siempre *güéspedes*). La segunda (M, 55) coincide con A, 72, con C, 38 y con N, 38. La tercera (M, 31) va confirmada por A, como allí arriba digo. Es caso dudoso el de M, 91, pero me inclino más a F.-Guerra.

(No acabo de explicarme, entre paréntesis, por qué el editor de Bibl. And., cuando surge en los mss. alguna enmienda del autor, se limita a citarla reproduciendo las notas de Fernández-Guerra —no sin que se le olvide alguna, véase arriba M, 31—, siendo así que los dos manejaban la misma fuente. ¿Y por qué transcribe C con la ortografía original, pero no M ni A?)

Ahora bien, si mi relativa seguridad en las transcripciones de F.-Guerra no parece suficiente, será señal de que la edición del poema está todavía por hacer (¡a estas alturas!). Y aunque así no ocurra, se impone llevarla a cabo porque las *Memorias de la Academia* no están al alcance de todos. Por otra parte, ya se ve que las variantes dudosas son importantes sólo muy contadas veces: M, vv. 6, 12 y 17; C, vv. 25 y 58 (este último no da sentido; en el 88, desde luego, hay una vul-

garísima errata). No estaría de más consultar las fuentes por si acaso. Aunque nunca he llegado a verlas, me imagino que no será difícil dar con ellas.

O sea: de N tenemos buen texto (F.-Guerra, y aun Blanco); de M y de C el mejor es el de F.-Guerra; de A, salvo pequeños detalles, vale cualquiera de los editados. Las lecturas de M dadas por B. A., con graves errores, resultan difíciles de justificar.

III. LA CRONOLOGIA

¿En qué fechas escribió Caro las distintas versiones de la Canción? Este problema, el más espinoso de los que han de preocuparnos, se relaciona íntimamente con el de la ordenación de las mismas.

M, la primera redacción, fué escrita en 1595. Cosa innegable, porque lo declara el mismo autor. Ya sabemos la ocasión: el viaje a Itálica del joven Rodrigo, incitado por lo que había leído sobre sus ruinas¹.

¹ *Obras*, XIV, 17 rº; pasaje muy citado pero impresionante siempre, y además imprescindible para conocer el alma de su autor.

Uno de los que aluden, aunque sólo sea de pasada, a las célebres ruinas, es JUAN DE MAL LARA: «Están cerca las ruynas de Seuilla la vieja, donde está el Amphitheatro, las Termas y señales de vna buena ciudad» (*Recebimiento... de Sevilla al Rey D. Phelipe II*, en *Bibliófilos Andaluces*, Sevilla, 1878, fol. 146 rº). A este humanista lo cita Caro con cierta frecuencia, y no siempre con respeto. Por ejemplo, en el *Memorial*, p. 116, donde menciona el *Recebimiento* de Mal Lara sólo para corregirle una desdichada etimología de *Utrera*: «y aunque la fecha de este disparate de la edificación de Utrera es *sine die et consule*, lo afirmó por cosa cierta Mal Lara en el libro que imprimió cuando la entrada del rey D. Felipe II en Sevilla, año de 1570. Por ventura se lo dijo así alguno de los muchachos naturales de esta villa, a quien enseñaba latinidad, y sin más examinarlo, que a él poco le importaba, lo escribió así». En las *Antigüedades*, sin nombrar a Mal Lara, le propina otro latigazo (a propósito de la misma etimología): «persuasión muy de gente que no entiende nada de antigüedad y se guía por solo su antojo» (fol. 139 rº). Esto ya es excesivo e injusto. No sabemos

A, figura en el mismo *Memorial de Utrera* como refundición de M¹; no hay duda, pues, de que es la segunda redacción. Pero, ¿en qué año se compuso A?

FECHA DE LA SEGUNDA REDACCIÓN (A).

Casi todos los estudiosos, fiándose de que el *Memorial* fué escrito en 1604², dan por supuesto, a veces sólo implícitamente, que la versión A se compuso entre 1595 (fecha de M) y 1604 (la del citado libro)³. Si sólo contáramos con estos da-

quién de los dos, puestos a etimologizar, le ganaría la mano al otro. Sin embargo, debemos agradecer al irritable Caro por habernos conservado, como es sabido, noticias de interés sobre el paremiólogo, concretamente sobre su faceta dramática: Mal Lara escribió una comedia en verso sobre la Virgen de Consolación y la representó en Utrera el año 1561; Caro conservaba el ms. original (*Santuario*, p. 14; *Varones insignes*, pp. 47-48). El dato se complementa muy bien con lo dicho en el *Recebimiento*, fol. 137 rº. Sobre el temperamento inflamable de Caro puede iluminar su polémica con el P. Martín de Roa acerca de cuestiones arqueológicas (*Mem. hist. esp.*, I, 384 y ss.). Allí se deja arrastrar por todo lo que se le viene a la pluma (sin que falten las explosiones de ira y de sarcasmo).

¹ *Obras*, XIV, 96.

² Nada hay que decir, en general, contra este dato, si nos referimos sólo al texto, no a las notas. En la portada de la edición de Bibl. And., que reproduce, según se dice (v. *infra*, p. 68 n.), la del autógrafo, consta: «Lo escribió el Autor en el año de Nuestro Redemptor 1604». Sea o no de Caro esta nota —tácitamente al menos, todos lo afirman—, él mismo nos da tal fecha en el curso del libro: «Y si tuviésemos tanta ventura que verdaderamente fuese Itálica Utrera, había durado hasta este año de 1604, que esto se escribe, mil ochocientos ocho años» (p. 65; capítulo XV del libro I). Otras veces alude a años algo anteriores como efectivamente pasados pero próximos: «En el año de 1600 recogió el Diezmo veinticuatro mil arrobas de vino» (p. 128); «De los tiempos antiguos... no tengo noticia; mas la cosecha del año de 1601 fué buena» (p. 127). Con todo, compárese mi nota 1 de la p. 68.

³ Por ejemplo, F.-GUERRA, p. 198 (en la p. 203 da por fecha 1603-1604); BLANCO: «La segunda [redacción], por estar incluida también

tos, la deducción sería correcta. Pero hay otros, desatendidos o ignorados, de fuerza suficiente para destruirla.

Apenas se recorre el *Memorial* (ni siquiera eso: basta leer a los biógrafos de Caro), salta al encuentro un pasaje inolvidable:

«Pero este año de 1618 ha sido Nuestro Señor servido que... hallásemos la verdadera y propia [antigüedad] de esta villa [Utrera], llegando a mis manos un traslado del original de Flavio Lucio Dextro... con quien está junto Marco Máximo»¹.

Diríase que no hemos leído bien: ¿cómo se explica que en una obra escrita en 1604 se mencionen hechos ocurridos catorce años después? Mas pronto caemos en la cuenta: el pasaje corresponde a una de las cuatro adiciones (Caro las llama «notas»), precisamente la última, del libro I de su historia. El poeta, infatigable adicionador y refundidor de sus escritos², compuso éste, efectivamente, en 1604. No tenía prisa u opor-

en el *Memorial*..., a que el autor asigna la fecha de 1604, ha tenido que ser escrita entre esa fecha y la anterior [1595]», p. 281; WILSON, p. 380, admite la de 1603, de acuerdo con F.-Guerra. Al mismo parecer se acoge M. A. CARO, y hasta extrae del hecho curiosas consecuencias: «Annus ille 1604 nonus erat ex quo carminis immortalitati destinati primas duxerat lineas, ita ut nunc tandem Horatianum monitum 'nonumque prematur in annum' casu adimpleri videas» (p. 52). Más adelante (p. 152) da la fecha de 1603.

¹ *Obras*, XIV, 104. Sea cual fuere el terreno en que nos movamos, siempre se acaba por topar con los falsos cronicones en la vida de Caro, aun cuando imaginemos estar más lejos. GODOY ALCÁNTARA, en su *Historia crítica de los falsos cronicones*, Madrid, 1868, no precisa la fecha de difusión de estos engendros; claro que él no conocía el *Memorial* autógrafo, aún no difundido ampliamente en 1868.

² El mismo autor lo afirma en el curso de otras obras suyas: «... pero como lo que aquí escribo no es más que obra de la memoria, en hallando algo de nuevo [en los libros], lo podremos añadir» (*Antigüedad del apellido Caro*, en *Obras*, XV, 347); «Apadrina todo este pensamiento... Escalligero..., que por haberle visto después de todo esto escrito, y conformarse con lo que yo tengo escrito, me alegré notablemente» (*Días geniales*, p. 331).

tunidad de darlo a la imprenta. Pasaron los días, y, como es inevitable en toda obra de erudición, Caro se tropezaba con nuevos datos que apoyaban o rectificaban lo escrito. Este material se iba incorporando a la obra en forma de notas, casi siempre. Tras la explicación, el lector de hoy vuelve a tranquilizarse.

Ahora bien, ¿no es en una de las adiciones donde figura, un tanto incómoda entre peregrinas noticias, la versión A?¹. Re-

¹ El *Memorial* alude incluso a fechas muy posteriores a 1618, pero no en las adiciones, sino en la «Advertencia [preliminar] al Lector», donde se cita la *Relación* (impresa dos veces, la última en 1622, sin preliminares; escrita, según creo, en 1618-1620) y la *Corografía* (impresa en 1634, con preliminares de 1632-1633). Ahora bien, ésta es otra cuestión. Aceptando que la advertencia haya sido escrita por Caro (nadie, por otra parte, lo ha dudado: comp. MOGUEL, día 9, página 8 a; ANTONIO SÁNCHEZ y S. CASTAÑER, *Rodrigo Caro*, Sevilla, 1914, p. 77; MONTOTO, p. 48; MORALES, p. 218), no me inclino a considerarla en nuestros razonamientos. Su situación en el libro —al frente, no en el cuerpo— impide relacionarla tan directamente con el resto de lo escrito como las adiciones, única cosa que me interesa.

Que el autor retocó su libro en distintas ocasiones, interpolando aquí y allá, aun fuera de las adiciones, todo parece probarlo. Valga un ejemplo que apunta a ello: «y lo vide [un libro] después de haber yo considerado y escrito lo dicho» (p. 25). Un estudio comparado del autógrafo y las copias del *Memorial* podría resolver muchas dudas y fijar la cronología de ciertos pasajes. A veces hasta llega uno a pensar que la edición de Bibl. And. no sigue siempre el autógrafo, sino alguna copia. Gravisima sospecha, lo comprendo, pero no puedo dejar de expresarla. La portada de esta edición dice así: «*Memorial de la villa de Utrera*. Autor el Licenciado Rodrigo Caro. Lo escribió el Autor en el año de Nuestro Redemptor 1604. Copiado por el Códice que está en la librería del Convento del Carmen de Utrera», etc. Choca en seguida la frase final. ¿Qué es eso de «copiado» si se trata del manuscrito original? No puede ser equivalente del usual «editado» o «publicado», claro está; además, en la fecha de la edición (1883), hacía mucho que el código no estaba ya en el convento carmelitano, según es sabido. Esa portada recuerda en seguida la de cualquier manuscrito no original; compárese con la del código de la Colombina (1607), que reproduzco más abajo, en la p. 70: el parecido es sorprendente. La frase final está allí, con las mismas palabras. Contra todas mis sospechas se

trocedamos algunas hojas del libro... ¡Claro que sí! Exactamente, en la nota segunda (adición al capítulo V). Unas palabras anteriores del autor remitían a esa nota («Esta *Canción* está enmendada; véanse las notas al fin de este libro I»; p. 21, n. 1); en la edición de Bibl. And. figuran al pie de la página; pero, según Moguel, en el autógrafo están puestas al margen¹. De aquí se deduce, sin réplica, que Caro no escribió esa llamada cuando estaba redactando el capítulo V (como hoy hace el autor de un libro cuando remite a notas que van al final), sino que la insertó después. (Nótese que los márgenes del manuscrito eran entonces el lugar usual para salvar errores o añadir algo; zona, pues, rellenable en cualquier fecha.)

No se trata de una vaga sospecha. Tenemos la prueba irrefutable de que la versión A no figuraba todavía en el *Memorial* cuando su autor lo acabó. Una pequeña explicación lo aclarará:

Es del dominio común que desde 1827 se difunde el conocimiento de M, la primera versión. Los investigadores encuentran unas copias del *Memorial* (no el autógrafo, ignorado hasta 1862; comp. F.-Guerra, pp. 192-193) y allí ven la Canción primitiva, la de 1595. Unos y otros se apresuran a publicarla, donde sea. Y así hasta cinco veces, por lo menos². Llega,

enfrenta la terminante declaración de Menéndez Pelayo, al hablar del *Memorial*: «Imprímese aquí por el original autógrafo, que perteneció a D. José M.^a de Alava» (p. XXXII, n. 2). Me alegraría de que estas palabras respondieran a la verdad. Urge, con todo, esclarecer el problema.

¹ *Gaceta*, día 9, p. 8 a. Aún no conocía yo este dato, la verdad sea dicha, al llegar al punto del proceso mental que estoy reconstruyendo. Mi lectura del estudio de Moguel vino después. Pero no se me negará que, lógicamente, ése es su sitio.

² Comp. F.-GUERRA, pp. 177 y ss.; MOGUEL, día 8, p. 11 c. Las papeletas de Gallardo se encontraron en 1866 (F.-Guerra, pp. 192-193); el autógrafo de Carmona (= C), hacia 1870 (*ibid.*, p. 198).

Fueron dos las copias que revolucionaron el mundillo literario. 1.^a) la que poseía MATUTE (*Bosquejo*, ob. cit., p. 96, n. 1), cuya filiación ignoro; de ella sacó la versión M Juan de Dios Gil de Lara para

en fin, el año 1862. El Dr. Alava adquiere un buen día nada menos que el original manuscrito del *Memorial*; con inmensa sorpresa descubre en él, perdida entre las notas, una redacción del poema completamente desconocida: la redacción A. Llega la buena nueva a F.-Guerra y a Moguel. La solución del problema, entonces, se precipita velozmente¹.

Y bien, ¿cómo conciliar las dos historias? ¿Por qué, si al menos una de las copias difundidas del libro estaba sacada directamente del autógrafo, sus descubridores sólo publicaban la primera redacción? ¿Tan torpes fueron como para no reparar en la otra? No, algo más sencillo: la copia fué tomada cuando el autógrafo no contenía aún la segunda redacción. Ningún copista podía pensar que Caro añadiría más adelante la versión A.

publicarla en un folleto rarísimo (1828; comp. F.-GUERRA, p. 178), que no he conseguido encontrar; al parecer es la misma que compró más tarde Moguel (día 13, 15 c, nota G); 2.^a) la de la Biblioteca Colombina (procedente del autógrafo), de donde Juan Colón (1834) tomó M (comp. F.-GUERRA, p. 179; este mismo traslado de M se encontró entre los papeles de Gallardo: comp. LA BARRERA, p. 147), versión aparecida en *El Artista* (tomo II, año 1835, pp. 115 b-117 a), con referencia a Colón, y en la *BAE*, XXXII [1854], 386 a. Amador de los Ríos creyó ser el descubridor del código colombino (1842; comp. mi n. 2, p. 58); de Amador tomó la versión el *Semanario Pintoresco Español*, IX (1844), pp. 50 b-52 b, y quizá también La Barrera (vid. mi n. 2, p. 58).

No son nuevas estas noticias; sí, en cambio, la clara distinción entre los dos códices no autógrafos, única mira que me guía. Como se echa de ver en seguida, la difusión de la copia 2.^a es, sin comparación posible, muy superior a la de la 1.^a.

Otra copia había en la parroquia de Santa María de la Mesa (MORALES, p. 215; *Memorial histórico español*, I (1851), p. 350); ignoro su relación con las anteriores. También como simple copia considera MORALES (*ibid.*), sin dar más explicaciones, el ms. del convento carmelitano de Utrera (comp. aquí p. 68, n. 1; p. 71, n. 1).

Se habla, asimismo (MENÉNDEZ PELAYO, p. XXXII, n. 2; LA BARRERA, p. 335), de otro traslado existente en la Academia de la Historia. Inútilmente he pretendido encontrarlo. Desde luego, no figura en ninguno de los índices de aquella Biblioteca.

¹ F.-GUERRA, p. 192; MOGUEL, día 9, 7 a, y día 10, 7 b.

(He ahí unos hechos que la crítica se ha empeñado en mantener aislados, sin conexión con la cronología de la Canción. Sólo un joven de apenas 23 años, Sánchez Moguel, comprendió lo que podían significar¹.)

¹ En sus cartas literarias dirigidas a Hartzzenbusch (véase p. 49, n.) en 1870. Hoy están completamente olvidadas y los investigadores parecen citarlas por pura fórmula. Es una lástima, porque los datos que aduce Moguel, dejando a un lado las puerilidades expresivas, complementan unas veces y otras superan el célebre informe de F. Guerra. Confieso que empecé su lectura, después de retrasarla todo lo posible, con muchos recelos. Prejuicio deshecho por la realidad, como tantos otros. Allí encontré la mejor confirmación a mis sospechas, porque Moguel tuvo en sus manos autógrafos y copias que yo sólo conozco de oídas. Por una vez la «indigesta» prosa de la *Gaceta* me trajo agradables sorpresas. Desde aquí manifiesto mi gratitud a Moguel por haberme asegurado en mi camino. Otras deudas para con él se verán en seguida.

Transcribo unos párrafos importantes de su estudio: «Caro escribió su *Memorial*... antes de 1604, pues que de este año encontramos algunas copias de este libro; copias que, todas ellas, como era de esperar, contienen la canción escrita en 1595. Pero es el caso, que en ninguna de estas copias se encuentra la refundición que hemos visto arriba [la redacción A]; prueba evidente de que fué hecha en año posterior al indicado 1604. Sólo el códice original... del convento del Carmen de Utrera... contiene aquella refundición». Aclara Moguel este hecho así: «en años posteriores al en que escribiera el dicho *Memorial*, hubo [Rodrigo Caro] de adicionarlo de su puño y letra con nuevas noticias y mejoras; y como entre estas adiciones hubo de insertar la expresada refundición [= A], esto explica por qué las indicadas copias de 1604 no la tienen» (día 10, p. 7 b). Sigue diciendo el erudito sevillano que de las noticias adicionales entre las cuales está la nueva canción, «que son sucesos acaecidos en Utrera en fecha posterior al *Memorial*, no alcanza ninguna» a 1620. Por tanto, concluye, la segunda redacción [A] fué escrita «después de 1604 y antes de 1620» (*ibid.*, p. 7 c).

Hay aquí observaciones certeras junto a otras erradas; todas, sin embargo, son aprovechables positiva o negativamente. Así, se equivocaba Moguel al decir que el *Memorial* es de antes de 1604 (tomando, pues, por fecha de las copias la del original); ya lo dijimos: el autor mismo expresa ese año. Tampoco acierta al afirmar que Caro añade a su obra los sucesos ocurridos en Utrera en fecha posterior. No: son noticias allegadas por el autor después de acabar su libro,

Cualquiera puede entenderlo ahora: la fecha de A no está comprendida entre 1595 y 1604. Más aún: en 1604 esta versión no había sido escrita todavía, puesto que las copias del *Memorial*, redactado en ese año, no la incluyen. Como, además, A figura entre las adiciones, dos lugares antes que la nota escrita en 1618, su fecha ha de oscilar (provisionalmente) entre 1605 y 1617. Es que la adición de 1618 parece incluida *in extremis*; representa un giro radical en el pensamiento de Caro acerca del nombre antiguo de Utrera. (Más adelante, al hablar de la tercera redacción, se comprenderá esto mejor.)

Si pudiésemos saber la fecha de alguna de las copias del *Memorial*, podríamos rebajar algo el principio de este intervalo de la segunda redacción, que acabamos de fijar provisionalmente en 1605. La suerte nos favorece, porque el dato consta en una de dichas copias. La más conocida (es decir, la 2.^a de mis pp. 69-70, n. 2), existente desde antiguo en la Biblioteca Colombina, lleva una portada que reza:

«*Memorial de la villa de Utrera*: su autor el L.^{do} Rodrigo Caro. Lo escribió el autor el año de nuestra redención 1604. Copiado por el códice que está en la librería del Convento del Carmen de Utrera: escrito por el P. Fr. Francisco Rosado, lector jubilado del Orden de Mínimos, año de 1607»¹.

Es decir, el P. Rosado hizo en 1607 una copia del *Memorial* autógrafo; pero ya sabemos que en ella no se encontraba A. Sólo cabe deducir que en esa fecha Caro no había incluido todavía A en el original. Es más: posiblemente entonces ni siquiera había compuesto esta versión; en otro caso, se espe-

pero se refieren siempre al pasado, a la antigüedad de Utrera. Respecto a la fecha de 1604-1620, pronto sabrá el lector a qué atenerse. No hay ningún motivo, de todas formas, para aceptar como dato extremo el año 1620, ni Moguel precisa más su afirmación. Sobre las fechas del *Memorial* posteriores a 1618, véase más arriba, p. 68, n. 1.

¹ La tomo de LA BARRERA, p. 147; la misma portada registra *El Artista*, II (1835), p. 115 b, etc. Comp. más arriba, pp. 69-70, n. 2.

raría que la hubiese incorporado ya al libro¹. Tal vez alguien objetará que el poeta muy bien podía tener escrita la nueva versión entre 1605 y 1607, pero por razones desconocidas no haberla añadido hasta 1608; del mismo modo que habiendo escrito M en 1595, sólo la recogió nueve años después, en 1604. Gustosamente lo acepto; o, mejor dicho, lo tengo en cuenta.

Resumiendo: la versión A fué escrita quizá entre 1605 y 1617; más probablemente, entre 1608 y 1617.

LA TERCERA REDACCIÓN.

Más oscuro es el panorama de las redacciones C, G y N. Casi siempre faltan razones de peso para establecer la cronología.

Aun así, F.-Guerra no se anduvo con miramientos para fijarla: 3.^a redacción [= C], 1608-1612 (pp. 198-200 y 206);

¹ No ocultaré que, para F.-GUERRA, la copia de Rosado es «malísima» y «moderna», a pesar de lo que dice la portada (p. 179). De «nada escrupulosa» la tacha RAFAEL LÓPEZ CHACÓN (*Rodrigo Caro, el poeta arqueólogo. Un problema de Historia Literaria que ha durado casi un siglo*, en el diario *La Prensa*, de Barcelona, 28-III-1942, p. 2 b). Pero esas opiniones en nada afectan a mi tesis. Vayamos por partes. Contra la autenticidad de la fecha que campea en la portada (1607) no hay sospecha alguna; si la escritura del texto siguiente no corresponde a ella (no está en mi mano comprobarlo), juzgo natural suponer que dicho manuscrito sea copia tardía de la hecha efectivamente por Rosado. No se me alcanza la razón de un posible falseamiento de la portada del libro, sobre todo si la letra denuncia la superchería. En cuanto a que la copia sea pésima, permiten asegurarlo las lecciones disparatadas de *El Artista*, II (1835), 116-117: «y acabaré con lágrimas las peñas», etc., pero no el texto del ms. 3708 de la Bibl. Nac., ff. 100-101 v.º, ni los publicados por A. de los Ríos y La Barrera, todos perfectamente coherentes.

Subsiste, en suma, todo lo dicho. Pero también se impone la necesidad de examinar detenidamente el autógrafo y la copia de Rosado. Así estaremos seguros de la cronología (y de otras cosas: comp. mi nota 1 de la p. 68).

4.^a [= N], 1614 (pp. 193-194, 198, 210); 5.^a [= G], 1630-1647 (p. 214). Generalmente, sin decir en qué se apoya¹. Blanco, siguiendo a Vidart², prefiere no decidirse en una cuestión tan intrincada (p. 281). Wilson (p. 380), que no duda de las fechas dadas por F.-Guerra para la primera y la segunda redacción, acepta también de éste la de la cuarta, pero no las de C ni de G, para las que no encuentra justificación; sin embargo, no propone otras. En cuanto a M. A. Caro, sigue a F.-Guerra en todo (pp. XXIX-XXX).

Vamos a tratar, ante todo, de la tercera redacción (sea C, G o N, más abajo se verá).

Hay un hecho que puede servir de excelente punto de partida. Las diferencias internas entre A y M son casi imperceptibles si se comparan con las que median entre ellas y el grupo C-G-N. Quien esté empapado de una lectura reciente sabe que entre el primero y el segundo grupo hay como una ruptura interior: ese algo, hoy inasible, que le hizo al poeta remodelar la estructura de su composición. La tercera redacción nace, por tanto, después de una crisis que nos imaginamos de lenta gestación. Liguemos a esto lo dicho arriba: A fue incluida en el *Memorial* en 1608 lo más pronto, aunque quizá estuviera escrita antes. Pero el autógrafo nos revela que la crisis todavía no se había producido. Sabemos (comp. Fernández-Guerra, p. 205, n. 1) que Caro borra, enmienda ver-

¹ He aquí el caso más explícito. Repara F.-GUERRA, al estudiar el ms. 3888, en una carta de Melchor del Alcázar, cuyo final ocupa el folio inmediatamente anterior a aquel en que empieza N, y que está firmada el 27 de enero de 1615; esto le basta para asegurar que tal fecha «no puede ser extraña al tiempo en que se coleccionaban tan lucidos versos, de poetas andaluces los más» (p. 189). Y páginas después da como año de redacción de N el de 1614. ¿Hará falta insistir en lo arbitrario de la conjetura? Tanto más cuanto que la carta en cuestión quedó en ese preciso lugar casualmente, cuando se cosió o encuadernó el manuscrito.

² No es que VIDART asegure nada; simplemente desconfía (página 290) de los datos de F.-Guerra para la versión copiada por Gallardo.

sos de A, aunque sin salirse del ideal del primer grupo; sigue puliendo unas formas poéticas que aún amaba.

Este camino nos lleva a creer que la tercera redacción no puede ser anterior a 1609. No es el único camino; hay otro, algo más largo y sutil.

La interesante ocurrencia es de Sánchez Moguel, original también aquí. Fijándose en expresiones dubitativas de M («Este es, si no me engaño, el edificio») y de A («Aquí es, según la fama, el edificio»), desaparecidas en las otras redacciones (C y N; Moguel, ya se dijo, no conocía G), este erudito observaba que correspondían al estado de ánimo que refleja el *Memorial*, es decir, a la vacilación de Caro sobre si había que identificar a Itálica con Sevilla la Vieja o con Utrera. El poeta quedó convencido de que Utrera no era Itálica, sino *Baetis sive Utricula*, mucho más tarde, cuando leyó los falsos cronicones, cosa que ocurrió en 1622 (fecha de una carta suya al jesuita Juan de Pineda, al que le da las gracias por proporcionárselos). El mismo Caro nos informa, en sus *Antigüedades*, de que este cambio de opinión lo produjo efectivamente la lectura de Dextro. Luego la tercera redacción [= C] ha de ser posterior a 1622.

Hasta aquí, Sánchez Moguel (día 13, p. 15 c; día 14, p. 7 c, nota R). Hay en todo eso una intuición valiosa pero malgastada luego. El punto de partida es muy aceptable. Sí, Caro sobrecarga de cuestiones italicenses el *Memorial*, obra destinada, sin embargo, a contar la historia de Utrera. El libro tenía que contestar a un problema reiterado sin descanso: ¿estuvo Itálica donde hoy la fértil Utrera? ¿O fué simplemente Sevilla la Vieja? (Comp. *Obras*, XIV, pp. 3, 4, 13 y ss., etc.). Varias veces se resiste Caro a pronunciarse por una alternativa:

«Pusimos ya en los capítulos pasados los fundamentos de las dos sentencias que a Sevilla la Vieja y a Utrera dan la honra de haber sido Itálica. Yo no he dicho mi parecer explícitamente, ni adelante lo diré... mas dejaré a cada uno sentir y hablar como más gustare» (*ibid.*, páginas 23-24).

Desde luego, eso es lo que hace: encarar argumentos de

los dos bandos y bonitamente zafarse de la cuestión. Pero su opinión real cualquiera podía adivinarla sin gran esfuerzo¹. Y así, tratando de Utrera, dice en otro pasaje que el nombre antiguo de *Siarum* «de compete con menos pleito y contradicción que el de Itálica que le afectan los demasidamente aficionados» (p. 82). ¡Y eso lo escribe el utrerano más celoso, más enamorado de su tierra, el defensor de los falsos mártires locales!².

Al redactar el *Memorial*, Caro estaba persuadido de que Utrera era la antigua *Siarum* o *Siaro*. Hasta las poesías preliminares del libro, ese habitual homenaje de los amigos del autor, lo demuestran plenamente. Es curioso cómo Caro adoctrinaba a estos poetas, en materias arqueológicas se entiende, antes de que pulsaran sus liras para ensalzarle. (Porque me niego a creer que aquellos buenos amigos —«la de sus compañeros turba pía», para decirlo con un verso de Rodrigo— se documentaran a conciencia en la erudita historia. ¡Sería demasiado!) Una de tales poesías va dedicada muy seriamente «Ad Rodericum Carum Siarensium rerum Scriptorem...»

¹ Ya lo decía MATUTE: la identificación de Utrera con Itálica era opinión tan desvalida, que el mismo Caro la desprecia, aun siendo tan lisonjera para su patria (*Bosquejo*, p. 3). Que Sevilla la Vieja e Itálica fuesen la misma ciudad lo creían los historiadores desde antes del Tudeuse (*ibid.*, p. 148, texto y n. 1). Matute parece haber leído las *Antigüedades* de Caro, a cuyo folio 102 v^o se invoca también el testimonio del viejo historiador. Y un poco antes había escrito el utrerano: «Mucho me holgara yo que tuvieran en esto alguna razón [los que identifican a Utrera con Itálica], por el honor con que se acrecentava de nuevo mi patria: pero más estimación merece conmigo la verdad» (folio 102 r^o).

² Sirva una cita para evidenciar el culto hiperbólico de nuestro autor a su patria chica. La estructura silogística del párrafo hace aún más sabrosa la conclusión (es una delicadeza de Caro dejarla a la discreción del lector): «porque si la mejor ciudad del mundo es Sevilla, y Sevilla no tiene mejor lugar en toda su tierra que Utrera, ¿qué se puede seguir de aquí?» (*Memorial*, p. 134). Hombre de extremados afectos este sevillano: para su tierra, para la veracidad de los cronicones, para la presencia de lo sobrenatural (milagros, santos locales,

(p. LIX); otra habla «de Siaro» (p. LX); una tercera invoca «ad Siarenses» (p. LXI). Ni falta un soneto, p. LXII, de arranque algo más dubitativo quizá de lo que hubiera querido Caro, pero que cubría magníficamente las apariencias: «Ahora seas Itálica o Siaro...» Así pues, lo que el autor no declara expresamente en el libro, aparecía sin rebozo alguno en las poesías preliminares de sus amigos (sólo el soneto antecitado gusta de cierto coqueteo con las ideas, aprendido de Caro).

El pensamiento humano es inconstante. Utrera dejó de pronto de ser Siaro —¡qué lástima!— y pasó a ser, en la mente del poeta, *Utrricula* o *Baetis antiqua*. ¿Qué fué lo que produjo el cambio? Ya lo dijo Moguel y ya se lo imagina el lector: la lectura de los malhadados cronicones. La adición cuarta y última al *Memorial* es un documento inapreciable para comprenderlo. Empieza con las cansinas referencias de siempre al Municipio Siarense. Pero la parte final de la adición está inundada por una sacudida intensísima. Se ha producido un cambio radical. Es cuando Caro, alborozado, da cuenta del hallazgo casi milagroso de los Dextros y los Máximos, y de que en ellos encontró el verdadero nombre antiguo de Utrera. No creo engañarme al decir que, apenas encontrado el dato en los cronicones, el buen utrerano se abalanzó sobre el *Memorial* para añadirle como glorioso remate, con mano trémula por la alegre excitación, la noticia del descubrimiento y la fecha de la lectura: 1618 (p. 104)¹.

Desde entonces, nada ni nadie podría doblegar la nueva convicción del arqueólogo. (En su maravillosa credulidad hay algo que conmueve y que hace soureír a un tiempo.) Es decir, eliminada Utrera de la candidatura, desde 1618 sabe

reliquias, otra vez los cronicones), para las ruinas de la antigüedad, y también para sus rivales de turno. Fácilmente se le ofuscaba la mente por afectivo en exceso. Tiene gran interés en este sentido su defensa de los falsos santos (en *Adiciones*, ed. HAZAÑAS, pp. 92-97).

¹ Ahora se entenderá por qué he dado como fecha tope de A (incluida en la 2.ª adición) la de 1617. Para la rapidez de Caro en anotar el *Memorial*, comp. MORALES, p. 219.

ya nuestro autor que Sevilla la Vieja e Itálica son la misma cosa; ya no puede dudar ante el nombre antiguo de las ruinas al escribirlo en su Canción.

La fecha de 1622, que Moguel esgrimía, de nada nos sirve. Sería muy raro que éste no hubiese leído la adición final tantas veces citada; pero no lo es menos que no aluda a la fecha de 1618. Respecto a la mentada carta del P. Pineda, que Moguel decía haber enviado a la Academia de la Historia, junto con una memoria sobre Caro (día 14, 7 c, nota R), indicará la fecha en que Caro se procuró las mejores copias de los cronicones, no la de primera lectura (comp. su carta a Uztarroz, del 2-XII-1642, ms. 8389, fol. 199).

Otros hechos nos llevan a las mismas conclusiones. En el *Santuario de Nuestra Señora de Consolación* (obra impresa en 1622, pero con preliminares de marzo de 1619) ya aparece un poema, probablemente de mano ajena a Caro¹, con el pomposo título de *A Utrera, sive Utrícula* (véase en *Obras*, XIV, p. VII). He aquí el comienzo: «Ora seas Utrícula famosa, / ora Betis antigua, patria cara, / ora el insigne seas Siarense / Municipio...» Los dos primeros términos de la disyunción apuntan a una fuente inequívoca; el tercero, prácticamente, sólo tiene función decorativa.

Hasta hay una confesión preciosa de Caro: al dedicar al Duque de Alcalá su *Relación de las inscripciones... de Utrera* (en la segunda edición, publicada en 1622; sin preliminares, pero escrita hacia 1618-1620²), se explaya hablándole de «un

¹ Va sin nombre de autor, pero sería increíble que Caro se prodigase tan desafortunados elogios. Gana su fama si el poema no es suyo. Lo mismo pensaba MENÉNDEZ PELAYO, p. XLII.

² La dedicatoria no está fechada. Sin embargo, Caro cita (p. 24) el 19 «del mes de febrero deste año de 1620», a propósito del rezado de los falsos mártires, cuando fueron admitidos Estratón y demás compañeros, todos extraídos de la cantera del inagotable Dextro. Había empezado sus gestiones en 1618, fresquita la lectura del cronicón (comp. MORALES, p. 95, n. 1). Por ello MORALES considera redactado.

Poema latino, que casi extemporáneamente hice, alentado de hallar el nombre de Utrera antiguo en Flavio Dextro» (*Obras*, XIV, p. III). Según él mismo dice (*ibid.*, p. 18; vuelve a citarlo en la p. 19), se trata del poema *Baetis urbs, sive Utricula*. Es de suponer, dada la declaración del autor, que la composición no será muy posterior a 1618. Golpes de entusiasmo poético como éste se tienen inmediatamente presente la inspiración (el Dextro de dicho año), o —¡ay!— se malogran. En fin, allí también se dice explícitamente que Utrera no es Itálica ni Siarum (pp. 13-14), sino Utrícula y, antiguamente, Betis (pp. 15-16).

el libro en 1618 (p. 218). Yo me inclino más por 1618-1620, por lo que luego se dirá.

Caro ha asegurado repetidamente que esta obra suya se imprimió dos veces (comp. MORALES, p. 218; MONTOTO, p. 48). Todos conocemos una de estas ediciones (hay ejemplar en la Bibl. Nacional, R-2896), pues es la reimpresión en Bibl. Andaluces. Citan la otra NICOLÁS ANTONIO (*Bibl. Hisp. Nova*, 262 b) y GALLARDO (*Ensayo*, II, col. 228-9). Pero conjeturo que alguien más la vió. En el ms. 2053 de la Bibl. Nacional (comp. mi n. 3, pp. 53-54) escribe el copista al fol. 95 r.º: «Este Poema [*Baetis Urbs sive Utricula*, de Caro]... lo imprimió el Autor en vn libro en quarto de pocas ojas cuyo título es *Relación de las Inscripciones y Antigüedad de la Villa de Utrera...*, cuió exemplar tengo». Nótese que esta descripción corresponde perfectamente a las de Nicolás Antonio y Gallardo: tomo en 4.º (no en 8.º, como es el de la edición que se conserva en la Biblioteca Nacional); incluye la poesía latina de Caro (el de la Nacional sólo da algún fragmento). Hay más: la poesía suelta (12 pp., signat. H, etc., sin datos de impresión) figura al fol. 395 del ms. 9307 de la Nacional. Para un ms. desconocido de la *Relación*, véase T. MUÑOZ Y ROMERO, *Diccionario*, Madrid, 1858, 272 b.

¿Cuál de las dos ediciones fué la primera? Un pasaje de Caro, que yo sepa nunca recogido por sus biógrafos, resuelve la cuestión: «Lo demás tocante a esta villa [Utrera] podrá ver el lector... en un tratado de las antigüedades de Utrera, que di a la estampa año de 1620» (*Adiciones*, ed. HAZAÑAS, p. 85). Si no hay error en la fecha, debemos entender que se refiere a la misteriosa edición; habría aparecido, pues, dos años antes que la más divulgada. Así se confirma el orden que imaginaba MORALES (p. 218, n. 1). Ya MOGUEL (día 10, p. 7 c) había asegurado, sin entrar en detalles, que la 1.ª impresión era de 1620, y la 2.ª de 1622.

Casi sobraba toda esta acumulación de pruebas. Como bien decía Moguel, en las *Antigüedades* reconoce Caro sus deudas con Dextro. Los titubeos del espíritu de Caro se siguen nítidamente en los ff. 136 v^o-137 v^o: controversia de los eruditos sobre la antigüedad y la localización de Utrera, etc. Respecto al nombre de Siaro, confiesa el autor: «siempre tuve esta opinión por más llegada a razón: y así lo escribí en algunas ocasiones» (137 r.^o), aunque se trataba de un error. He aquí la declaración concreta: «Confieso ingenuamente que... me contenté con ponerle [a Utrera] el [nombre] que pudo tomar... del Municipio Searo...: hasta que (para mucho honor de toda nuestra nación y gloria de nuestro Señor) parecieron, no sin divina providencia, los fragmentos del *Chronicón*... y sus copias se divulgaron por España, en las cuales hallamos (casi señalado con el dedo) el sitio y nombre antiguo de Vtrera, en dos lugares» (137 v^o)¹.

Habíamos reconstruido esta historia antes de leer las frases citadas, que la confirman plenamente.

De las dos vías que se me habían ofrecido, una, la más llana, conduce a dar como límite primero de la tercera redacción el año 1609; la otra, que acabo de recorrer por distintas obras de Caro, nos lleva lo más pronto a 1618 ó 1619. Pero esta última suposición, aun con todo su atractivo, no acaba de convencerme plenamente. Caro pudo quizá haber escrito la ter-

¹ Por si acaso no fuera suficiente, y ya en el declinar de su vida, repite Caro una vez más la historia de sus dudas: «Yo confieso ingenuamente que, antes que parecieran las copias del fragmento de Dextro y *Chrónico* de Máximo, tuve creído, y así lo escribí, que Utrera había sido el municipio Siarense o Searo... mas después de haber parecido Dextro, me aparté de aquella opinión» (*Adiciones*, ed. HAZAÑAS, p. 84). Finalmente, duda todavía sobre localizar a Itálica en Sevilla la Vieja, o en Triana: «Sigo la opinión contraria en mi *Corografía* conformándome con la común que Itálica es Sevilla la vieja, que está a la vista de la misma Triana y en la misma vanda del río; pero confieso juntamente que pudo ser Triana; y, finalmente, estas poblaciones estuvieron tan cerca unas de otras, que yerra poco o nada el que las hace todas una o las confunde» (*Memorial hist. esp.*, I, p. 391).

cera redacción antes de 1618-1619, y modificar los versos dubitativos sobre Itálica después de conocidos los cronicones.

En fin, creo firmemente que la tercera redacción no es anterior a 1609; menos probable me parece tener que partir de 1618-1619¹.

LAS OTRAS REDACCIONES.

Respecto a la cuarta y quinta versión del poema, nada positivo sabemos para fijar su cronología. Sólo se me ocurre una idea.

Los investigadores están conformes (F.-Guerra, pp. 208-209; Moguel, día 14, 8 a; Menéndez Pelayo, p. XLII, etc.) en que Caro autoimita su Canción en la *Silva a Sevilla antigua y moderna*. Esta silva va al frente de las *Antigüedades* y acaso fuera escrita en 1632 (el libro tiene preliminares desde dicho año; el de 1622, estampado en la censura de González Dávila, es indudable errata por 1632, fecha de los documentos anteriores). Aparte de otros parecidos entre las dos poesías, choca éste:

contra el reino fatal de Libitina (*Silva*)
que el imperio venció de Libitina (*Canción*).

El segundo verso sólo está en la versión C; a ella se refiere directamente F.-Guerra al hablar de la imitación. Sea cual

¹ Las fechas que he ido estableciendo para la 2.^a y la 3.^a redacción son fechas tope, no se olvide. En el caso de A, no afirmo que fuera compuesta en 1608, ni tampoco en 1617. Mi opinión es ésta: las pruebas con que contamos dicen que no pudo ser escrita (o, al menos, pasada al *Memorial*) antes de 1608, ni después de 1617. Por tanto, sería posible adjudicarle cualquiera de los años intermedios. Respecto a la 3.^a redacción, la fecha más temprana de composición, según mis datos, es la de 1609. Me falta el otro límite cronológico. Expuestas así las cosas, es indiferente que unas fechas invadan el campo de las de otra redacción. La amplitud del margen temporal lo permite, sin merma ninguna para la lógica.

fuere el número de orden de esta redacción (todos admiten que es la tercera, aunque intentaré probar en el capitulillo V que es la última, la quinta), parece la más presente en el ánimo del autor (o, de otro modo, la última compuesta, la más reciente) en 1632. Luego, si C se identifica con la tercera redacción, G y N son posteriores a dicha fecha; si se identifica con la quinta, esta autoimitación fija la fecha *ad quem* que hemos de suponer para C, y, por tanto, G y N (3.^a y 4.^a, ó 4.^a y 3.^a) fueron escritas entre 1609 (ó 1618-1619) y 1631. Confirmarían esto último otras menciones de *Libitina* que aparecen en Caro, siempre en obras de fecha muy tardía: «escapándose [los hijos de Sevilla] del general imperio de la envidiosa Libitina» (*Varones insignes*, p. 8); «no tiene aquí que ver [con los santos locales] el duro imperio de Libitina» (*Adiciones*, ed. Hazañas, p. 97).

La idea resulta tentadora y por eso la expongo, si bien con prudentes reservas.

IV. RELACION ENTRE CARO Y MEDRANO

Con las seguridades que hasta aquí hemos ido ganando, se puede ya afrontar una cuestión oscura, como suelen serlo las de intercomunicación literaria. No es noticia nueva que existe íntima relación entre la Canción de Caro y el soneto XXVI de don Francisco de Medrano; hay coincidencias tan vivas que no pueden ser fruto del azar ni de un difuso ambiente literario de la época¹.

¹ Que el tema impregnaba la vida de principios del siglo XVII (aunque presente ya en el mismo Renacimiento) nadie lo negará. Que las ruinas de Itálica eran incentivo poético para sus visitantes, lo dice el mismo Caro, en un conocido pasaje de sus *Antigüedades*: «Hanse hecho a las ruynas de Itálica varios Epigramas y Canciones por los que allí llegan y ven aquel cadáver de la antigua ciudad» (fol. 113 r^o). Pero en el caso de nuestros dos autores no se puede hablar de inspiración independiente.

También es legítimo pensar que los cantores de las ruinas compe-

Dice así el célebre soneto:

*A las ruinas de Itálica, que ahora llaman Sevilla la Vieja,
junto de las cuales está su heredamiento Mirarbueno.*

Estos de panllevar campos ahora,
fueron un tiempo Itálica. Este llano
fué templo. Aquí a Teodosio, allí a Trajano
puso estatuas su patria vencedora.

tían a veces en amistosas reuniones o en academias literarias. Concretamente, los sonetos a Itálica de diversos autores —entre ellos, Medrano— que aparecen en un ms. copiado por Maldonado Dávila, como dice RODRÍGUEZ MARÍN, podrían haber sido «quizás todos leídos en alguna academia que se celebrara en el heredamiento de Mirarbueno, cercano a las dichas ruinas» (*Pedro Espinosa*, p. 135, n. 1). Algo muy semejante piensa también DÁMASO ALONSO: «Allí, en Mirarbueno, todo lo que ennoblece la vida lo tenía [Medrano] al alcance de la mano: paisaje para explayar el alma, la emoción de las más venerables ruinas en la inmediata cercanía, y con ella, tanta ocasión de discusiones amistosas (nos imaginamos): porque toda esa serie de sonetos sevillanos a Itálica, en cuyo centro se sitúan el mismo de Medrano y, con huella evidente de éste, la Canción de Rodrigo Caro, ¿dónde mejor pudieron cuajar que en amistosas veladas, en Mirarbueno? Para pensar así, aflojamos la rienda a la imaginación, pero sólo un poquito» (*Vida y obra de Medrano*, I, Madrid, 1948, p. 21; véase *ibid.*, p. 25, notas 24 y 25). Sí, es sumamente probable esa emulación literaria, una de las formas expansivas de la amistad.

Ahora bien, de todas las piezas de la serie sólo las de Medrano y Caro guardan entre sí semejanzas asombrosas. Esto, unido a la existencia de varias redacciones de la Canción (las dos primeras, luego se verá) sin contactos con el soneto medranesco, y a los datos cronológicos, sitúa nuestro caso en sitio aparte.

Decididamente rechazo esa especie de colaboración entre Caro, por una parte, y Rioja, Quevedo y Medrano, por otra, que imaginó VIDART, p. 350. Según él, eso explicaría la semejanza de sus composiciones, y también que el utrerano, a medida que pasaba el tiempo, fuera sintiéndose menos autor de su Canción, debido a su aceptación de los cambios que le sugerían los otros poetas. La hipótesis de Vidart no está exenta de ingenio, pero es insostenible a todas luces. Apenas tiene más precaria base que un documento apócrifo: la supuesta carta de Juan Melio de Sandoval (de 23 de junio de 1609, nada menos) que

En este cerco fueron Lamia y Flora
 llama y admiración del vulgo vano;
 en este cerco el luchador profano
 del aplauso esperó la voz sonora.

¡Cómo feneció todo, ay!; mas erguidas,
 a pesar de fortuna y tiempo, vemos
 estas y aquellas piedras combatidas.

Pues si vencen la edad y los extremos
 del mal piedras calladas y sufridas,
 suframos, Amarilis, y callemos ¹.

Un cotejo detenido con la Canción pone de manifiesto dos cosas: el soneto no tiene enlaces significativos con M ni con A; en cambio, los ofrece, muy visibles, con las otras tres redacciones. Doy a continuación los versos coincidentes (con ortografía uniforme y modernizada, para evitar distracciones inútiles al lector):

se sacó de la manga ANTONIO GÓMEZ AZÉVES (*Estudios biográficos. Carta literaria a una señora muy docta*, en *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, III (1856), p. 156). Catorce años después la citó MOGUEL (día 9, p. 7 c). Nadie, salvo Gómez Azéves y estos dos amigos, la ha tomado en serio, a lo que sé. Dijérase que Vidart ha especulado por su cuenta con unas frases de F.-GUERRA, p. 186: «¿Cómo dejaría [Caro] de someter sus composiciones líricas a la cordial censura de los doctos, a la de los grandes poetas de Sevilla y a los de toda España, que visitaban la ciudad del Guadalquivir?», dichas después de haber hablado de la amistad de Rodrigo con Rioja y con Quevedo.

¹ Salvo en la ortografía, sigo el texto de la edición crítica de Medrano preparada por Dámaso Alonso y Stephen Reckert, de próxima aparición. Mi agradecimiento a los dos autores por permitirme esta reproducción. En dicha obra podrá ver el curioso las fuentes textuales del soneto y sus variantes respectivas. Me permito adelantar, con la debida autorización, que en nada afectan al problema de las relaciones entre los dos poetas.

MIGUEL ANTONIO CARO tuvo la humorada de refundir los dos textos del soneto que se dan en la *BAE* en uno solo, tomando caprichosamente versos de uno y otro (pp. 222-223).

- I) N, 1-5: Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora,
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa.
Aquí de Cipión la vencedora
colonia fué...
- G, 1-5: (Estos) Estas, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora,
(campos de soledad, yerto collado) ¹
reliquias que esparció rústico arado,
fueron un tiempo Itálica famosa.
Aquí de Cipión la vencedora
colonia fué...
- C, 1-5: Estas, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora,
ruínas que esparció rústico arado,
fueron un tiempo Itálica famosa.
Itálica, colonia vencedora
de Cipión...
- II) N, 12: Este llano fué plaza; allí fué templo
G, 12: (Este llano fué plaza; allí fué templo)
Cayó el soberbio alcázar; cayó el templo
C, 12: Cayó el soberbio alcázar; cayó el templo
- III) N, 24-28: ¿Cómo en el cerco vago
de su desierta arena
el gran pueblo no suena?
¿Dónde (pues fieras hay) está el desnudo
luchador? ¿Dónde está el atleta fuerte?
- G, 24-28: ¿Cómo en el cerco vago
de su desierta arena
pueblo alegre no suena?
¿Dónde (pues fieras hay) está el desnudo
luchador? ¿Dónde está el atleta fuerte?
- C, 24-28: ¿Cómo en el cerco vago
de su desierta arena
pueblo alegre no suena?
¿Dónde (pues fieras hay) está el desnudo
luchador? ¿Dónde está el atleta fuerte?

¹ Va entre paréntesis el verso tachado; inmediatamente después, el que lo sustituye. He puesto en el verso 1 *Estas* para conservar la concordancia con *reliquias*.

Fácil es de advertir que las semejanzas afectan sólo a los cuartetos de Medrano. Pero, ¿cuáles son éstas, concretamente?

1) El hipérbaton de demostrativo + sustantivo, colocado además en el arranque de la composición (*Estos... campos*, en N y en la primera lección de G; en C y en la segunda lección de G cambia el sustantivo y el demostrativo se hace femenino: *Estas... ruinas, Estas... reliquias*). El otro hipérbaton de la Canción (*que* relativo + antecedente: *que... campos*, etc.) no se da en el soneto¹, pero sí otro parecido (complemento y núcleo: *de paullcvar campos*).

2) La conservación de las palabras que conllevan la rima en los versos 1.º y 4.º: *ahora, vencedora*.

3) La expresión *fueron un tiempo Itálica*, no sólo idéntica en los dos poemas, sino también desemboque de los versos anteriores, pues con ella se cierra el sentido del período (Caro añade *famosa*).

4) La oposición, acuñada en una oración atributiva, entre la realidad actual y la que en el pasado le correspondió: *Este llano fué* (la segunda realidad es *templo* en Medrano, *plaza* en Caro, pero éste usa también *templo* dentro del mismo verso). En la Canción se aprovecha además *Este* como primer término de un contraste locativo, establecido por una pareja: *Este... allí*, mientras que, en el soneto, *Este* es uno de los términos de la cadena de tres: *Este... Aquí... allí*, y la oposición propiamente dicha se establece entre los dos últimos.

¹ Para el examen y origen de esta suma de hipérbatos, véase DÁMASO ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Editorial Gredos, 1955, pp. 311-323. He aquí algunos detalles: la simple separación del demostrativo y el sustantivo se da frecuentemente en Góngora desde mozo; el doble hipérbaton (caso de *Estas que me dictó rimas sonoras*), en cambio, «no tiene nada de especialmente gongorino» (página 312), pero Medrano lo usa bastante (p. 313). De Medrano tomó Caro el arranque de su Canción, en la versión perpetuada [= N] (*ibid.*). Estas notas me serán de utilidad más adelante. Comp. DÁMASO ALONSO, *Medrano*, I, 182-183.

5) Algunas palabras sueltas, evocadoras de un ambiente de época: *cerco*, *luchador*¹.

¿Cuál de las redacciones de Caro es la más próxima al soneto medranesco? Sin duda N, que presenta todas las coincidencias. En C, la más alejada, falta el punto 4 y, en parte, el 1 (ya que sustituye *campos* por *ruinas*). En cuanto a G, si contamos por buenos los versos tachados (los que hemos puesto entre paréntesis), resulta igual a N; pero si aceptamos los versos nuevos, coincide con C. Mientras no sepamos si las correcciones fueron obra de Caro, tendremos que dejarla fuera de nuestra consideración.

El problema es éste: ¿quién imita a quién? ¿Caro a Medrano, o Medrano a Caro? Hay opiniones para todos los gustos².

¹ MONTOTO, pp. 53-54, había ya señalado, aunque con menos detalle, casi todas estas coincidencias.

² Argumentan en contra de Medrano, con más o menos firmeza, los siguientes investigadores: Moguel, M. A. Caro y Fucilla. Examinaré brevemente sus razones.

Empieza MOGUEL incurriendo en un desliz: rebautizar a Medrano con el nombre de «Juan» (y eso que conocía la edición de Rivadeneyra). Según él, como no se sabe la fecha de los dos poemas, no hay pruebas de quién sea el imitador. Esto parece sensato para su tiempo; no así la continuación: «Pero si valen conjeturas, podremos creer que Medrano fué el copista [*sic*], ya porque gran número de sus poesías son imitaciones de otros poetas, ya también porque Rodrigo Caro contiene en sus anteriores canciones los pensamientos que en ésta [N] desenvuelve» (dña 14, p. 7 c, nota S). La conjetura no tiene fuerza. Que Medrano sea poeta de imitación, pero sin mengua para el hallazgo ni la autenticidad personal es cosa esclarecida por su máximo conocedor, DÁMASO ALONSO (*Vida y obra de Medrano*, I, 89-90, 137 y *passim*). Lo que nadie ha dicho es que se limite a vivir de la mesa ajena. Otros poetas hallaron inspiración en él (entre ellos un coloso, Quevedo): ¿por qué no pudo hacer lo mismo Rodrigo Caro? El otro argumento de Moguel, además de confundir el pensar intelectual con la expresión poética, es inexacto (recuérdense las coincidencias entre el soneto y la Canción).

(Sobre VIDART, véase más arriba, pp. 83-84 n. Añadiré que éste sigue llamando «Juan» a don Francisco: ¡conmovedora prueba de su amistad con Moguel!)

¿FUERON AMIGOS LOS DOS POETAS?

Antes de pesar los argumentos favorecedores de una u otra opinión, convendrá indagar una cuestión previa: ¿se trataban, o al menos se conocían, Medrano y Caro? El obstinado

M. A. CARO se limita a contrastar algunos versos, sin fundamentar su creencia. Proceden de Caro, dice, los versos 1 y 9 de Medrano (páginas 94, 124, 150, 171, 223, etc.).

Las opiniones de Fucilla, de tono más decidido que las indicadas, serán expuestas ampliamente algo más adelante.

El término medio entre los dos bandos lo representa WILSON. Moviéndose con gran prudencia, se pregunta por qué la imitación no pudo partir de Medrano, «aunque ciertamente es posible» lo contrario. Continúa: «La versión E [= N] se escribió, probablemente, en 1614, y el soneto se publicó en 1617. Hasta que poseamos algún medio de precisar la fecha del soneto, parece arriesgado aceptar como cierta la idea de Montoto» (pp. 387-388, n. 1). La alegada fecha de 1614 es la dada por F.-Guerra.

Los investigadores del segundo grupo coinciden en la deuda de Caro con Medrano. Son éstos Montoto, Orozco Díaz y Dámaso Alonso.

Desde MONTOTO viene en realidad la revisión del problema (pp. 50-54). Conjetura primero que Caro pudo conocer el soneto medranesco, bien manuscrito, bien en la edición de 1617. Y esto lo supone porque «precisamente los versos similares de uno y otro poeta aparecen en la de Caro en las últimas modificaciones que hizo a su soberana elegía, es decir, después de 1617, en que se imprimió en Nápoles [léase «Palermo»] el bellísimo soneto» (p. 52). Se extiende luego MONTOTO al detalle de las coincidencias entre los dos autores (pp. 53-54). La intervención del erudito sevillano en este problema ha sido eficaz, porque vino a remover el interés de los entendidos. Sin embargo, los datos están barajados con alguna precipitación. Como MONTOTO acepta tácitamente las fechas de F.-Guerra (recuérdense: C = 1608-1612; N = 1614; G = 1630-1647), no podía decir en justicia que las últimas redacciones de la Canción fueran posteriores a 1617 (sólo la última, G, lo es en esa tabla cronológica), ni tampoco que Caro se inspirara en el texto de Palermo, porque la tercera redacción (C), donde ya están las coincidencias con Medrano, es anterior por lo menos cinco años a tal edición; por otra parte, MONTOTO casi siempre establece el cotejo con N. Sufriría sin duda una distracción. Mejor hubiera sido defen-

silencio de los documentos a este respecto no debe ofuscar-nos. En un ambiente tan cargado de fervores intelectuales (no siempre bienintencionados), de preocupaciones artísticas como la Sevilla de entonces, era muy difícil que dos personalidades acusadas —Rodrigo Caro, sacerdote y arqueólogo, coleccionista de antigüedades, poeta en latín y en romance; don Francisco de Medrano, sacerdote, gran devoto de Horacio y los antiguos, altísimo poeta— se desconocieran. Es cierto que Caro vive ininterrumpidamente en Utrera durante los años (1602-1607) en que Medrano vivía en Sevilla, de vuelta de Roma o de Salamanca (consúltese Morales, pp. 74, 75, 100; Dámaso Alonso, *Vida y obra de Medrano*, I, pp. 58, 59, 65); pero la proximidad a la capital andaluza le permitiría hacer frecuentes viajes a ella. Por su parte, Medrano no dejaría de acudir alguna vez a Utrera, entre los numerosos peregrinos del santuario de Nuestra Señora de Consolación¹. Además,

der, como el propio erudito parecía sentar en un principio, que la fuente de Caro fué un manuscrito. (Casi no hará falta decir que, al hablar así, lo hago poniéndome en el lugar de Montoto y aceptando lo que entonces —1915— se sabía.)

Según E. OROZCO DÍAZ, el soneto de Medrano es precedente inmediato de la Canción (*Ruinas y jardines. (Su significación y valor en la temática del barroco)*, en *Escorial*, XII, 1943, pp. 356-357).

DÁMASO ALONSO ha señalado más de una vez el influjo de Medrano sobre Caro (*Vida y obra de Medrano*, I, pp. 21, 107, 195; *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 313), aunque incidentalmente, de paso para otras cuestiones.

MORALES parece aceptar, no sin disgusto, la imitación (p. 234).

¹ No es nada aventurado suponerlo. Rodrigo Caro pondera cómo la festividad del 8 de septiembre atraía a numerosos forasteros sevillanos: «Aquella noche no cesan de venir hombres, mujeres y niños, a pie y a caballo, y en particular de la ciudad de Sevilla, que se traslada toda ella con sus famosas calles en esta villa [Utrera]» (*Santuario*, página 16). Pasaban de veinte mil las personas que venían de distintos sitios (*ibid.*), cifra fabulosa si se tiene en cuenta que la Utrera de entonces tenía «poco más de dos mil y cuatrocientos vecinos» (*Relación*, p. 9). El atractivo de la peregrinación sobre espíritus cultivados lo ejemplifica Juan de Mal Lara (*supra*, pp. 65-66 n.); don Francisco

hubo alguna circunstancia especial de su vida que no podía quedar ignorada para nadie, y menos para un eclesiástico; me refiero a la separación de Medrano de la Orden jesuítica, caso sonado, si los hay, en cualquier época. No olvidemos que Caro tenía buenos amigos entre los jesuítas, etc.

Incluso hay cierto paralelismo, moderado, entre los dos autores. Los dos tenían su heredad en la que olvidar un tanto apuros o sinsabores de la vida: Medrano, su *Mirarbueno*; Caro, su *Maya*; y estas posesiones, casas de paz y de laborar fecundo (y también abastecedoras del pan cotidiano), no estaban muy alejadas entre sí¹. Cerca también, sobre todo de don Francisco, las ruinas de la vieja Itálica (recuérdese el epígrafe de su soneto antes transcrito), que a uno y a otro habían de inspirar. Sabemos que Rodrigo visitaba el monasterio de San Isidro del Campo, «puesto en Sevilla la Vieja, o muy junto a sus rastros y vestigios» (*Memorial*, p. 4, 159 n. 1; *Relación*, pp. 8 y 13, etc.), para leer viejos manuscritos: ¿por qué no pudo encontrarse alguna vez con Medrano?

¿Acaso no tenían amigos comunes? Sí, los dos cultivaban el trato de Pacheco, de don Francisco de Calatayud, de Rioja... y de tantos otros². La figura más interesante desde este pun-

de Calatayud asociaba inmediatamente el santuario a la idea de Utrera (*infra*, p. 93 n.). Noticias semejantes sobre la difusión de este culto hay en el *Memorial*, pp. 203 y ss., especialmente p. 216. La afluencia de peregrinos había empezado en 1560 (*ibid.*, p. 208), como certifica también MAL LARA (*Recebimiento*, fol. 137 rº).

¹ Para *Mirarbueno*, vid. DÁMASO ALONSO, *Medrano*, I, pp. 19-21; para *La Maya*, MORALES, pp. 130 y ss.

En el testamento de Caro se dan los detalles mejores: «una heredad de viñas i pinares, bodega, lagar i basijas, i demás pertrechos, i con todo lo demás que le pertenece, que yo tengo y poseo mía propia, que llaman la maya, al pago que dizen de el arroyo del Puerco, término de la dha. villa de Utrera» (*Obras*, XIV, p. XLII). Una descripción de las viñas, olivos y pinos de Utrera orea un poco las páginas del *Memorial* (128-129). Caro nos dice que parte del vino se llevaba a las Indias (129).

² En su *Vida y obra de Medrano*, I, trata DÁMASO ALONSO de la amistad de Medrano con Pacheco (pp. 64-65, 75 nn. 6-8), Calatayud

to de vista es la de Calatayud. Lo digo porque es el único que en una carta célebre reúne —por lo demás, casualmente— los

(65-66) y Rioja (64, 65, 74, 75 n. 4). Para la de Caro con los mismos ingenios, consúltase MORALES, pp. 249, 256, 257, 264, 386; 86, 153, 169 (Calatayud fué uno de los que le prestaron copia del Dextro a Caro; comp. *Adiciones*, ed. HAZAÑAS, p. 71); 263-267 (según frase de MORALES, Rioja ocupa «un sitio dudoso entre los amigos declarados y los enemigos manifiestos del poeta utrerano», p. 263), respectivamente. Más noticias de Calatayud en LA BARRERA, pp. 288-289.

El caso de Rioja merece una corta ampliación. Hoy no se comparte lo que MOGUEL pensaba, con cierto candor: la fraternal amistad del poeta de las flores con Caro (día 8, p. 11 c; día 13, p. 15 c, nota F). Si algo podía distanciar a Rodrigo de un semejante, era verle combatir la veracidad de los cronicones, y sabida es la participación enfrentada de los dos autores en la contienda (vid. JOSÉ GODOY ALCÁNTARA, *Historia crítica de los falsos cronicones*, Madrid, 1868, pp. 263-264, n. 1). La actitud de Rioja cuando podía haber favorecido las pretensiones eclesiásticas de su amigo, no parece estar libre de sospechas. Con todo, las cartas que le dirigió a Caro con este motivo (véase LA BARRERA, *Adiciones a las poetas de D. Francisco de Rioja*, Bibl. Andaluces, Sevilla, 1872, pp. 51-53) compensan un tanto del roce personal. Impresionan por la exasperación increíble que las retuerce. ¿Acaso cansancio mortal de todo, o sólo irritación por las constantes recomendaciones llovidas sobre él?

Para no ser menos que con Medrano, Rioja tuvo ciertas palabras con Rodrigo Caro, ésta vez a propósito de puntillos métricos. El incidente, no explicado por los biógrafos del utrerano, está consignado en el ms. 1713 (ant. G-258) de la Biblioteca Nacional: *Tratados de erudición de varios autores. Año 1631*. Este manuscrito, en el que también se halla la célebre carta de Caro a Quevedo, ff. 222-227 vº, pasó por las manos de Matute, de Juan de Dios Gil de Lara («1.º comd.º de batallón de artillería, fundidor mayor de esta arma»), de Estébanez Calderón... No se le ocultó su existencia al diligente LA BARRERA (*Poetas de... Rioja*, pp. 156 y ss.); del incidente citado se limitó a dar una referencia, pero sin reproducir el texto: «De Francisco de Rioja (Papel en defensa de unos versos latinos de Fernando de Herrera a D. Alvaro de Portugal, conde de Gelves; censurados por Rodrigo Caro.) Ocupa el fol. 32 del código. De letra del escribiente. Al fin, de la de Pacheco, dice: *Esto tengo de letra de todos 3*; y sigue la fecha: 22 de Junio 1619» (p. 162). Por eso me parece conveniente darlo

nombres de nuestros dos autores¹. ¿No es curioso? Calatayud, que sabía (como lusmeador de golosinas eruditas para la mesa del Sr. Fonseca) lo que podía beneficiarle la amistad

aquí (modernizo sólo la puntuación, acentuación y uso de las mayúsculas en principio de párrafo):

«De Francisco de Rioja.

A Don Alvaro de Portugal, conde de Gelves, hizo Fernando de Herrera unos versos Latinos que començavan así:

Dum tu nubiferos tractus, et inhospita tesqua,
praeruptos montes, et depressas conualles

Que censuró así el licenciado Rodrigo Caro:

'El 2 verso del Poema de Fernando de Herrera es spondaico, pero no observa la ley de los tales versos, que el 4 pie a de ser dáctilo'.

En cuya defensa respondió desta manera Franco de Rioja:

'Engañóse en esto que dize el Señor Rodrigo Caro, porque hizo Fernando de Herrera lo q[ue] Virgilio en el 3. de las *Geórgicas*, que haze también en verso spondaico el 4 pie espondeo:

saxa per et scopulos et depressas conualles

I esto lo haze Catulo algunas vezes, en su *Argonauta*; de manera que bien hizo Herrera i con buena imitación'.

22 de Junio 1619.

Esto tengo de letra de todos 3.»

Todo lo transcrito figura al fol. 32 rº.

¹ Se halla esta carta autógrafa entre los papeles de don Juan de Fonseca y Figueroa, a quien va dirigida (Biblioteca Nacional, ms. 5781, folios 162-163 de la numeración en tinta). La Barrera conocía muy bien dicho códice y dió abundantes noticias de él en su edición de las poesías de Rioja. De este erudito toma sus noticias RODRÍGUEZ MARÍN, según parece (comp. *Pedro Espinosa*, p. 224, n. 1); quizá le ocurría lo mismo a MENÉNDEZ PELAYO (p. IX, n. 1). La cosa tiene importancia, porque en esa carta dice Calatayud que está haciendo copiar

del utrerano, estaba en posesión de las poesías de Medrano en 1617, diez años después de muerto éste; y por otra parte nos informa de que Caro seguía viviendo en su querida Utre-

versos de varios poetas, aun cuando no indica claramente para qué se los pedía don Juan de Fonseca. Deducía La Barrera que Fonseca trabajaba por entonces (la carta va fechada en 13 de junio de 1617) en «una preciosa colección o *Cancionero de poetas andaluces*, a cuya formación debía contribuir aquél [Calatayud] muy principalmente» (páginas 300-301); sin embargo, este investigador no transcribió textualmente más que el párrafo referente a Caro (p. 352). En nuestros días DÁMASO ALONSO cita de primera mano el manuscrito: «Poseía Calatayud un original de poesías de Medrano que años más tarde (1617) está haciendo copiar para mandárselas a don Juan de Fonseca, quien preparaba, quizá, una antología» (*Vida y obra de Medrano*, I, página 66); su nota 10 de la p. 76 añade: «La noticia de esa proyectada colección ha llegado rebotada a muchos sitios. De ella hablaremos en apéndice».

Una pura casualidad me hizo conocer el manuscrito. No será ocioso reproducir los párrafos de la carta relacionados con mi objetivo:

«q[ue] la p[ar]te de versos de Don Fr[ancisc]o de Medrano ya los está trasladando P[edr]o de Lazcano; i e[n] los míos, si no es con lisonja, vm. no hallará ningunos dignos de ocupar el lugar que vm. los quiere dar, ni yo con el amor de padre encuentro, pasado aquel primero ardor, cosa que merezca más de leerse en la ocasión p[ar]a que se hicieron, conocimiento grangeado de el cuidado con q[ue] miro las obras ajenas. Las de Baltasar del Alcázar entre las de donaire tendrán justo asiento por su facilidad i lisura, mas creo que perderán mucho impresas; con todo, las haré copiar a Ant[oni]o Moreno, que las tiene, i los versos menos malos míos, porque no le parezca a vm. melindre mi escusa... R[odrigo] Caro bive en Utrera i el mejor camino p[ar]a lo que vm. pretende de él será una carta del duque de Alcalá p[ar]a Don Juan de Inestrosa, si no es que me quiere hacer peregrino de Consolación... De Seu[ill]a, 13 de Junio 1617».

Esta carta es inapreciable para conocer la catadura moral de Calatayud y de Fonseca. La desfachatez de don Francisco no se paraba en barras cuando se trataba de servir a su amigo. Juan de Torres tenía un buen número de monedas municipales (presa muy codiciada por Fonseca), pero no quería soltarlas, so pretexto de que las necesitaba para cierto libro que escribía. Calatayud no se arredra por tan poco: «dejándole descuidar [a Torres], podrá ser que le vamos cogiendo lo importante; yo fío de mi memoria, que no avrá menester vm. me-

ra. ¿Significa algo que esa fecha sea la misma de la edición de Palermo, la primera que recoge las rimas del antiguo jesuíta? Quizá sí, quizá no. Lástima que Calatayud no fuese un poco más explícito.

No puedo probar nada; sin embargo, estoy convencido de que Medrano y Caro se conocieron personalmente. Acaso —esto ya es mucho suponer— surgió entre los dos una de esas oscuras antipatías, tan pródigas entre escritores, que matan lo que pudo llegar a ser estrecha amistad.

por dibujo» (f. 162 vº). Son las palabras inmediatamente anteriores a los datos sobre Rodrigo Caro.

¿Qué era lo que proyectaba hacer don Juan con el manajo de rimas? A juzgar por el pasaje relativo a Alcázar, los versos se destinaban a la impresión. Pero, ¿era una antología lo que se preparaba, fuera o no de poetas andaluces? Es posible: Fonseca, además de ser erudito y pintor, se interesaba por cuestiones literarias. O quizá podía haber ideado un tratado de poética sazonado con citas de autores escogidos. Aventuro esto porque en el mismo ms. (ff. 147 y ss.) se muestra como técnico de retórica en la censura de unos versos de Vera y Zúñiga. Incluso La Barrera apoyaría indirectamente esta posibilidad, pues considera escritas por Fonseca las anotaciones a Garcilaso y a la *Jerusalén* de Lope que aparecen en el ms. 3888 de la Nacional, ff. 133 y siguientes. Recuérdese que don Juan era una especie de consejero literario para Vera, Calatayud y Rioja (f. 126 vº), y nada amigo de Lope (f. 144, etc.).

Sea como sea (el problema se sale de mi propósito), una cosa hay clara: a Rodrigo Caro no se le cita en la carta por motivos poéticos, como a los otros autores. Antes de aparecer su nombre, el tema había cambiado. Calatayud pasó a hablar de cuestiones puramente eruditas: de historia, numismática, etc. No tenía fama Caro, por lo menos no tan acrisolada como la de Medrano, de poeta; a él se recurre por su competencia de arqueólogo y de anticuario.

Las obligaciones de Rodrigo para con el duque de Alcalá —«grande inquiridor de antigüedades» le llama en su carta a Pellicer, *Mem. hist. esp.*, I, 475— son notorias (recuérdese que a él va dedicada la *Relación*). Sobre Juan de Hincstrosa, vid. MORALES, p. 354; en 1613, Caro tenía una deuda con él. Incidentalmente le alude en las *Antigüedades*, f. 137 vº: «En la Capilla Mayor de la Iglesia principal de Santa María de la Mesa, en lo muy profundo, vimos cimientos de otras murallas que caminavan hazia las casas de don Iuan de Hincstrosa, que allí cerca están».

ARGUMENTOS EN FAVOR DE CARO.

Tras la breve escapada, vuelvo al problema. Recientemente un ilustre hispanista, Joseph G. Fucilla, ha defendido que Medrano se inspiró en Caro; sus argumentos, dignos de consideración, me interesan aquí muy particularmente. Los citaré con alguna amplitud, y así el lector no podrá llamarse a engaño sobre mi posible mala interpretación:

I) «En el primer cuarteto de Medrano se hace mención de las estatuas de Teodosio y Trajano que existían en Itálica. Como los nombres de los dos ya aparecen en una estrofa de la primera redacción de la Canción no cabe duda que se trata de un detalle que Medrano tomó prestado. Esto queda probado por los hechos cronológicos, ya que la susodicha redacción está fechada en 1595 y el soneto es posterior al año 1600» (p. 60)¹.

II) Sigue diciendo el Profesor Fucilla que el exordio de ambas poesías (ahora ya se refiere a las tres redacciones últimas de la Canción) tiene un entronque común, puesto que las dos proceden de Propercio, 1.^a elegía del libro IV:

Hoc, quodcumque vides, hospes, qua maxima Roma est
Ante Phrygem Aeneam collis et herba fuit.
Atque ubi Navali stant sacra Palatia Phoebos,
Evandri profugae concubere boves.

(*ibid.*).

Continúa: «Caro permanece más fiel que Medrano al poeta latino... el autor del soneto no fué estimulado directamente por

¹ Aunque Dámaso Alonso no da la fecha del soneto XXVI, señala que, por pertenecer al grupo de las poesías dedicadas a Amarilis, es de composición tardía (*Medrano*, I, pp. 93, 107, 114, 227). Cuando su viaje a Roma (quizá en 1601), ya el poeta parece sentir este amor (*ibid.*, pp. 99, 103). Hacia la misma época apuntan las confidencias de Medrano con Rioja acerca de Amarilis (*ibid.*, p. 75, n. 4). Así, pues, no dudo de que el soneto XXVI sea posterior a 1600.

los versos de la elegía sino por los de la tercera [= C] o cuarta [= G] redacción de la canción. En estas versiones halló también los otros pormenores —Teodosio, Trajano, etc.—, produciendo en los once versos que preceden al final una condensación de las tres primeras estrofas de Caro. En fin, nada revela que es él el imitado, y todo lleva a probar que él es el imitador» (p. 61).

(Las letras entre paréntesis rectos, puestas por mí, indican a qué manuscritos corresponden los números de las redacciones¹.)

CRÍTICA DE LOS ARGUMENTOS.

Lamento de veras no compartir el criterio del distinguido investigador. En lo que sigue me permitiré aducir los motivos de mi discrepancia.

La cronología.

No hay apoyo más decisivo en estas investigaciones que la cronología.

Según el Profesor Fucilla, «el soneto fué escrito entre 1605 y 1607» (p. 91, n. 4); no se detiene a especificar las fechas de la Canción, pero deja al lector deducirlas por su cuenta. En consecuencia, al suponer Fucilla modelo del soneto la 3.^a o la 4.^a redacción de Caro, fija implícitamente estas redacciones entre 1604 (fecha asignada al *Memorial de Utrera*) y 1607 (límite de la muerte de Medrano, ocurrida entre el 1 de diciembre de 1606 y el 6 de abril de 1607: Dámaso Alonso, *Vida y obra de Medrano*, I, pp. 70-71, 56 n. 8). En cuanto a la 5.^a redacción, la creará escrita antes de 1617, fecha de la *Silva a Roma* de

¹ Adviértase que el profesor Fucilla sigue este orden: C = 3.^a redacción; G = 4.^a; N = 5.^a. Más adelante (cap. V) intentaré probar que el verdadero es otro: N = 3.^a redacción; G = 4.^a; C = 5.^a.

Quevedo, donde, según el propio Profesor, se imita esta última redacción (véase, más abajo, la n. I a las pp. 110-111).

Vayan ahora mis razones. Ya en principio resulta quizá excesivo embutir en tres años escasos dos versiones de la Canción, pues Caro, por lo que sabemos, dejaba transcurrir largo tiempo entre una y otra: así, diez años al menos entre M y A. Algo extraña también la prontitud con que el imitador hubo de conocer su modelo, apenas escrito éste. Pero, en fin, tal vez podrían las cosas haberse conjugado de modo semejante; voy a aceptarlo teóricamente. Lo malo es que fallan los otros datos supuestos, faltos de asidero real. No puede admitirse el año 1604 para el texto íntegro del *Memorial*, como arriba creo haber demostrado; y esto ya obliga a retrasar la cronología de la segunda redacción del poema, con el consiguiente efecto en todas las otras. Y, en fin, he aquí la razón definitiva, que me es por completo favorable: antes he probado que la 3.^a redacción de Caro (sea C, sea G, sea N, es indiferente por ahora) fué escrita lo más pronto en 1609; o sea dos años después de la muerte de Medrano. ¿Cómo podría entonces haberla imitado éste? Y mucho menos, claro está, la 4.^a redacción.

En cualquier caso, lo que no parece adecuado es decir que Medrano se inspiró precisamente en la 3.^a o en la 4.^a redacción del utrerano. Consúltese el cuadro de coincidencias entre los dos autores, que arriba establecí, y se comprenderá la razón: sólo en N (= 5.^a red.) se presentan todas esas coincidencias con el soneto; en cambio, en C (= 3.^a) faltan los puntos 4 y (en parte) 1; por último, en G (= 4.^a) sí aparecen, pero están tachados y sustituidos por otras expresiones, únicas que acepta Fucilla. Entonces, lo consecuente hubiera sido decir que Medrano se inspiró en la 5.^a redacción, nunca en la 3.^a ni en la 4.^a. Ahora bien, afirmar eso hubiera supuesto caer en una nueva contradicción, pues el quinto ejemplar de la Canción, incluso en opinión del propio Fucilla, es muy posterior a la muerte de Medrano. Creo que lo que le distrajo fué el deseo de ligar todo esto con la influencia de Propertio, además del muy humano de adelantar lo más posible la versión que pudo dejar huellas en el soneto.

En consecuencia, la cronología anula la hipótesis de que Medrano fué el deudor.

Quizá se me agradecerá que, aun así, siga adelante y vaya contestando a los argumentos ya transcritos. Me gustaría creer que, si logro invalidarlos, resultará probada por otra vía la dependencia de Caro respecto a Medrano.

Trajano y Teodosio.

Ni siquiera habíamos mencionado, al reseñar las coincidencias entre los dos poemas, a Teodosio y a Trajano. Y no por descuido. Es que pertenecen a la esfera neutra, no significativa, de la relación Medrano-Caro. Dos poetas, puestos a cantar una ciudad célebre, pueden coincidir en la mención de personas naturalmente asociadas a ella, y no por eso diremos que hubo influjo de uno sobre el otro. Se trata de nombres inolvidables (dada la sonoridad de los emperadores a que se refieren), de empleo siempre posible para quien quiera personalizar en la evocación de la ciudad desaparecida. Otra cosa sería si los nombres, por desusados o recónditos, conviniesen sólo a los conocimientos de un arqueólogo. De todos modos, guardémonos mucho de despreciar la cultura humanista, entrañablemente vital, de Medrano.

Ni siquiera hace falta recurrir a nombres eruditos. Hay otros, de índole puramente literaria, que de aparecer en los dos autores indicarían claramente una dependencia. Tenemos el ejemplo. En el soneto de Medrano asoman unas gentiles damas, Lamia y Flora, que el poeta asoció a Itálica por motivos personales indefinibles. Si se hubieran dado también en la Canción, no habría yo creído en una casualidad ni en una mención espontánea independiente. Brillantemente lo confirma el que, cuando Quevedo echa mano de ellos para cantar a Roma antigua y moderna, está imitando de modo inequívoco el soneto medranesco (véase, más abajo, pp. 109-110).

Todo esto pertenece a la fundamentación teórica del asunto. Pero acerquémonos más a la realidad cultural de princi-

pios del siglo XVII: ¿era o no noticia difundida en la España de entonces que los dos emperadores citados habían nacido en Itálica? Sin necesidad de recurrir a fuentes arcanas, ni de citar los abundantes testimonios que alega el propio Caro, puedo dar la contestación. En una obra copiosamente difundida en España a finales del siglo XVI y principios del XVII, al hablarse de Itálica, se deja bien sentado que fué cuna de Teodosio y de Trajano, entre otros varones ilustres. Me refiero al *Theatrum orbis terrarum*, de Abraham Ortelio, vertido varias veces al español¹. Caro reproduce (*Antigüedades*, fol. 112 v^o b) el esclarecedor pasaje:

«Abraham Ortelio, hablando de Itálica y destas ruynas, dize estas palabras, dignas de que no las pasemos en silencio. Habla de los pueblos de Andalucía en su *Theatro*:

'Iten a la Italicense, dicha por la población de Italianos, nobilísima patria no sólo de ciudadanos, mas de Emperadores Romanos: está seis millas de Sevilla a la otra parte de Guadalquivir. Fué antiguamente muy venerada por amor del santo Obispo Geroncio, már-

¹ Hay en la Biblioteca Nacional ejemplares de numerosas ediciones. En la de fecha más temprana (1570), en latín, no aparece todavía el pasaje en cuestión. He consultado otra edición escogida al azar, magnífica impresión en español (1602), y al fol. 18 v^o (al dorso del mapa de Andalucía, fechado en 1579) lo he encontrado. Es la que lleva por título *Teatro d'el orbe de la Tierra de Abraham Ortelio. El qual antes el extremo dia de su vida por la postrera vez ha emendado, y con nuevas Tablas y Commentarios augmentado y esclarecido. En Anveres, en la Empronta Plantiniana, a costas de Ivan Baptista Vrintio. Anno M. DC II.* (signat. B. A.-5066). El prólogo, fechado en 1586, dice que entonces se traduce el libro al español por primera vez, cosa que confirma NICOLÁS ANTONIO (*Bibl. Hisp. Nova*, 335 a). Es de suponer: la cita sobre Itálica aparecería entre 1579 y 1586, en latín. No me he cuidado de indagarlo porque para mi propósito me basta con la fecha de 1602. Como el comentario citado tiene en esta edición algunas variantes formales (no de concepto) con el transcrito por Caro, imagino que nuestro autor usó una edición latina y tradujo el pasaje por su cuenta. No figura el libro de Ortelio en la relación de los que Caro poseía (comp. MONTOTO, pp. 61-79), pero sí están allí otras dos obras del mismo autor: *Thesaurus geographicus* (p. 61, n.º 13) y *Capita deorum et dearum* (p. 63, n.º 72).

tir patrón della. Han salido de la ciudad al mundo Trajano, Adriano y Theodosio, Augustos Optimos Máximos, señores del mundo. Comúnmente se llama Sevilla la Vieja, en que se ven grandísimas ruynas, que apenas aora parecen; exemplo miserable de las cosas humanas, y tanto más de sentir por el magnificentísimo y hermosísimo amphiteatro, que oy se ve arruynado, y haze más triste la memoria de su antigua magnificencia y grandeza».

La lectura de este fragmento, escrito en el tono de las cosas muy sabidas, tiene que dejar fuerte resonancia en cualquier mente española, y más aún en la de un andaluz. Mejor dicho: trozos semejantes crean un ambiente, un espíritu colectivo.

Sabemos por el mismo Caro —ya el libro de Ortelio parece apuntar en la misma dirección— que las ruinas de Itálica eran centro de atracción turística; entre otras cosas, los visitantes iban atraídos por los nombres sonoros de los emperadores que en ella nacieron:

«...y de ordinario todas las personas de consideración haze[n] jornada a verla, con admiración y respeto, por aver sido patria de tan ilustres varones» (*Antigüedades*, fol. 113 r^o a).

El rey Felipe IV en persona, acompañado por lucido séquito en el que probablemente figuraría Quevedo, acudió a ver las gloriosas ruinas en un día memorable de 1624 (*ibidem*).

El que dichos emperadores fueran o no italicenses, el que esto sea o no verdad histórica, en nada impide la adhesión apasionada de los sevillanos a la creencia. Y nuestros dos poetas lo eran¹.

¹ Para MENÉNDEZ PELAYO, p. XXXIII, Silio, Adriano y Teodosio eran dudosos italicenses. De aquí toma pie WILSON para rebajar los conocimientos arqueológicos de Caro: «El poema pudo haber sido escrito por un turista hábil y lo suficientemente culto para saber que los romanos tenían termas y dioses penates y que pensase, además, que tres emperadores y un poeta habían nacido en la ciudad cuyas ruinas visitaba» (p. 390). Podría servirme de apoyo la cita, pero prefiero rechazarlo. Quien lea más abajo quizá comprenderá la distancia que me separa de pensar así.

Medrano, por consiguiente, no tenía por qué tomar prestado lo que todo el mundo sabía, unos nombres imperiales de todos conocidos y por todos asociados a Itálica. Porque, de otro modo, tendríamos derecho a hacer esta pregunta: ¿y cómo, si Medrano tuvo que recurrir a la Canción para relacionar con Itálica a dos emperadores romanos, cómo sabía que les alzaron estatuas en aquel lugar, cosa sobre la que calla Caro? Y perdóneseme la salida.

Propercio.

Aunque me he esforzado por distinguir las huellas de Propercio en la Canción, ya que no en el soneto, confieso que no he llegado a verlas claras¹. Hay ciertas semejanzas casi inapresables, pero las diferencias son de gran bulto. Desarrollaré este punto con algún detalle.

Primero, las diferencias.

En el poeta latino el espectador rememora, de cara a la grandiosidad presente de Roma, los orígenes de su esplendor. Ni hay, ni puede haber, ruinas por ninguna parte. En los poetas españoles el espectador, frente a las ruinas de Itálica, evoca lo que fué espléndida ciudad. Ni siquiera se trata de un proceso inverso al anterior, como pretendía M. A. Caro². Exactamente, Propercio maneja dos elementos: la ciudad y su origen; Rodrigo Caro y Medrano, otros dos: la ciudad y su destrucción. La ciudad, su origen y su destrucción son tres momentos de

¹ El influjo de Propercio lo había ya señalado MENÉNDEZ PELAYO, quien añade que Caro trajo a nuestra lengua la inspiración arqueológica del latino (pp. XLII-XLIII). Precisa más M. A. CARO: «cuius initium [de la elegía properciana] in modo tantum ingrediendi Noster imitatur» (p. 76). El español sólo toma de aquél «figura seu schemate» (p. 146).

² He aquí sus palabras: «Si Nostrum hic cum Propertio et Ovidio conferas, eandem constructionem, aliam, inmo contrariam, sententiam reperias; cum illi rerum humanarum progressum celebrent, hic mutationem in peius et extremam ruinam lamentetur» (p. 146).

un proceso secular. Cada poeta canta lo que su época le permite y le presenta.

Además, el espectáculo que se ofrece a los ojos (magnífico en Propertio; desolado en Caro y Medrano) motiva que el tono poético del latino sea de exaltación afectiva; el de los nuestros, de lamentación. La progresión de ayer a hoy es ascendente en la elegía; descendente, en las poesías españolas. De otro modo: el paso del tiempo tiene signo positivo (admiración) para Propertio; signo negativo (melancolía) para Caro y Medrano.

Lo que a veces parece, por coincidente, producto de imitación no lo es. Me refiero a las notas campesinas: «boves», «col-lis», «herba», en Propertio; «rústico arado», en Caro; «campos de panllevar», en Medrano. En principio podríamos decir que no es lo mismo: los bueyes del latino no se identifican con los que en Caro simbolizan la destrucción. Pero hay otra razón indiscutible: ¿por qué iba el utrerano a acudir a Propertio para decir lo que él sentía vivamente y ha expresado muchas veces en su prosa? Apenas hay obra en que Rodrigo no se queje de la ignorancia y de la torpeza de los labradores, que destrozan con el arado o con la rústica mano restos inapreciables del pasado¹. Si en Propertio tiene fuerte razón de ser el

¹ Baste con las citas siguientes, de las muchas que podrían alegarse: «Ya no queda más que la fama de averlas allí av do [las ruinas de Siaro]; porque los arados y las impias manos de la rusticidad todo lo han deshecho y consumido» (*Antigüedades*, fol. 117 r^o); «los arados todo lo más han pervertido y deshecho» (*Memorial*, p. 92); «los labradores, arando, descubrieron una tabla de mármol blanco, y la quebraron por no hacer caso de ella» (*ibid.*, p. 102); «poco a poco se van a priessa [las señales antiguas] desapareciendo con el uso general de la agricultura, que todo lo allana» (*Relación*, pp. 46-47); «perseveran algunos rastros de las mismas ruynas, aunque por ararse las tierras cada año, ya están muy desaparecidas» (*Antigüedades*, fol. 137 r^o). A propósito he ordenado los ejemplos con miras a una gradación: van desde el exabrupto y la protesta agria hasta el tono impersonal, simplemente registrador de un hecho común. Pero en todos los casos late la misma idea: el labrador destruye los restos de los pueblos antiguos con su ignorancia, su torpeza, su grosería. Todo se hace caupo uníforme bajo su arado.

canto a la vida agrícola de los primitivos romanos (canto que realmente empieza después de los cuatro primeros versos), en Caro era una herida profunda la que cada azadonazo o cada choque del arado contra una reliquia romana le producía¹. En cuanto a Medrano, sus «campos de panllevar» eran los que tenía delante de los ojos, en su Mirarbueno, junto a Itálica.

Pasemos a los parecidos entre las tres poesías.

Alguna semejanza general (no precisa) cabe encontrar, con todo. En los dos casos se va de la experiencia presente a un sumergirse en el ayer. Hay, sí, un retroceso temporal a una época no vivida por el cantor, sino imaginada. También en los dos casos se da un contraste (aparte del temporal: presente-pasado) entre lo que es y lo que fué. Asimismo es notoria la demora descriptiva del latino y de los españoles, su regusto en ir señalando la correspondencia que cada cosa de hoy tuvo en el remoto pretérito.

La semejanza más notable nos la da el arranque de las tres composiciones (más límpido aún en Caro que en Medrano):

Hoc, quodcumque vides, hospes... (P.)

Estos, Fabio... que ves ahora,
campos... (C.)

Estos de panllevar campos ahora (M.)

Lo ha dicho excelentemente Dámaso Alonso: es un arran-

Imagen más piadosa presenta este ejemplo: «donde ahora el diligente labrador anda solícito sembrando, allí mismo, sin delito, se borró la memoria de un lugar de hombres, quedando apenas de ella una confusa y lastimosa noticia» (*Memorial*, p. 78). No se opone a los otros alegados. La diferencia, más que en el pensamiento, está en la actitud del escritor. La expresión, una y otra vez reposada, busca el contraste con voluntad literaria (nótese la adjetivación antepuesta respecto a los dos miembros: «diligente labrador», «confusa y lastimosa noticia»). Desapareció el arado y surgió un sembrador.

¹ Sobre la importancia de la experiencia personal de Caro en su Canción, véase la nota precedente y, más abajo, lo que digo en las pp. 115-116.

que demostrativo, deíctico¹. El poeta señala intensamente algo a otra persona, aquí un visitante más o menos concreto (incluso en Medrano, aunque hasta el final no sepamos que está con Amarilis). Diríase que el rodar de los versos es como el de la cámara fotográfica: todo es espectáculo, visto desde diversos ángulos. Sin embargo, este giro inicial nada tiene de privativamente properciano: es una fórmula general prestada por la poesía latina y por la italiana (o por las dos juntas) a la española, como ha hecho ver Dámaso Alonso². No es sólo Propertio, sino también Ovidio y Catulo quienes lo usan³. El problema se complica si atendemos a la posible presencia de Góngora en la modelación del arranque deíctico; en seguida volveremos sobre ello.

Para resumir, entre la elegía properciana y las piezas españolas sólo se dan algunos parecidos: concretamente, el giro deíctico del principio (no el hipérbaton) y la reiteración del juego de contrastes, montado sobre la permanente dualidad

¹ «... es un modo de arrancar, una voluntad deíctica de condensar y atraer desde el principio la atención del lector arrojándole sobre algo» (*Estudios y ensayos gongorinos*, p. 314). Comp. F.-GUERRA, páginas 190-191; VIDART, p. 349, y véase aquí *supra*, p. 86, n. 1.

² DÁMASO ALONSO, *ibid.*, pp. 315-316, 321-322.

³ Son muy reveladores estos ejemplos, citados por M. A. Caro, página 146:

Hic, ubi nunc Roma est, tunc ardua silva virebat
Tantaque res paucis pascua bobus erat

(Ovidio)

Hic, ubi nunc Roma est, caput orbis, arbor et herba
Et paucae pecudes et casa rara fuit

(Ovidio)

Phaselus ille quem videtis, hospites,
Ait fuisse navium celerrimus

(Catulo)

Comp. DÁMASO ALONSO, *Est. y ens. gongor.*, pp. 320-322.

«presente-pasado». No creo preciso recurrir a una estricta dependencia de Propertio para justificar tales parecidos¹.

Aun aceptando que en Caro y en Medrano haya huellas del poema latino, más fuertes en aquél que en éste, no veo por qué ha de deducirse de ello que Medrano sólo conociera la elegía de Propertio a través de la Canción de Caro. ¿Es que un artista no puede imitar a otro de lejos o de cerca, con menor o mayor fidelidad? Si no tuviéramos otra prueba que el reflejo de la elegía en los dos autores españoles, ni siquiera podría hablarse, en principio, de influjo del uno sobre el otro.

(Cuestión incidental: Creeríase que el Profesor Fucilla se guía exclusivamente por el parecido entre los «boves» de Propertio y el «rústico arado» de Caro para asegurar (p. 61) que Medrano se inspiró en la tercera o cuarta redacción de la Canción (en la quinta desaparece la mención del arado). Si es así, y como ya vimos que la expresión de Caro es muy personal y no tomada del latino, caería por su base el argumento. Recuérdese además lo que arriba apunté: sólo en la quinta versión están completas las coincidencias entre Caro y Medrano, cosa que concuerda perfectamente con esta cuestión incidental.)

Interviene Góngora.

Si traigo a Góngora aquí, a propósito de los primeros versos de Caro y de Medrano, sólo es como testigo en lo que se refiere al hipébaton. Ya sé que la doble separación (demonstrativo, relativo y antecedente) no es típica del cordobés (véase p. 86, n. 1), pero no creo interpretar mal el pensamiento de Dámaso Alonso cuando digo que un solo verso, como el famoso encabezador del *Polifemo* (*Estas que me dictó rimas sonoras*), puede tener un influjo mucho más prolongado y ex-

¹ Y eso que Caro conocía seguramente la elegía de Propertio, pues cita versos del libro IV en sus *Días geniales*, p. 131.

tenso que cien otros menos célebres donde el artificio se prodigue.

Que Medrano, bastante aficionado a este tipo de hipérbaton, lo haya aprendido de Góngora, como aprendió otras cosas (comp. Dámaso Alonso, *Medrano*, I, pp. 225, 226, 231, etcétera), aunque no imposible, parece sumamente improbable. Pero que Caro lo deba al cordobés me resulta verosímil en extremo. Hay un testimonio precioso, revelador de que el utrerano, cuando empleaba el doble hipérbaton (incluso con un verbo de «sentido»), se acordaba inmediatamente de Góngora; lo sentía, con razón o sin ella, hechura gongorina. Es en el romance de la Membrilla (¡de 1627!), dirigido a su amigo Juan de Robles, una de las rarísimas muestras de la veta humorística de Caro. Dicen así dos de sus versos:

Aquesta que miráis torre
(que yo también gongorizo)...¹

No falta ningún elemento: demostrativo separado del nombre; relativo que precede a su antecedente; verbo de «sentido» desplazador de dos elementos. Es posible, pues, que al empezar su tercera redacción, mientras estaba imitando a Medrano, se acordase Rodrigo Caro del giro gongorino e incurriese en el hipérbaton del relativo, que curiosamente no estaba en su modelo (en Medrano, tan aficionado a él). Por supuesto que la salida jocosa de Caro nada tiene de ofensiva para Góngora. Este influjo gongorino vendría a sumarse a otros de la misma procedencia, ya notados en la Canción ².

¹ Véase este poema en A. SÁNCHEZ y S. CASTAÑER, *Rodrigo Caro*, Sevilla, 1914, p. 107. Se lee allí *Aqueste*, evidente errata. Sobre la ocasión en que fué escrito el romance, consúltese MORALES, p. 239.

² Los dos poetas concurren al certamen de la beatificación de San Ignacio (1610), organizado por los jesuitas de Sevilla (comp. MIGUEL ARTIGAS, *Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, 1925, páginas 119 y ss.). Góngora no menciona nunca a Caro (*ibid.*, p. 68). En cambio, Rodrigo citó con elogio versos de don Luis, entre ellos (es

Caro ha usado alguna otra vez un giro parecido al citado. Así en versos de la *Relación*, p. 42, que traducen cierto epítafio:

Vos, o los que leéis, al que este encierra
sepulcro, le decid...

Y don Francisco de Quevedo.

Donde no cabe negar que Proporcio está muy presente es en la silva de Quevedo *Roma antigua y moderna*. Para nuestro intento basta citar los versos iniciales:

Esta que miras grande Roma agora,
güésped, fué yerba un tiempo, fué collado:
primero apacentó pobre ganado;
ya del mundo la ves reina y señora.
Fueron en estos atrios Lamia y Flora
de unos admiración, de otros cuidado;
y la que pobre dios tuvo en el prado,
deidad preciosa en alto templo adora... ¹.

importante) uno del *Polifemo* (*ibid.*, p. 239, n. 1). Añadiré que tenemos algún juicio suyo sobre el cordobés. Así, en la aprobación que compuso para la impresión de las poesías de su amigo Juan de Salinas (edición de Bibl. Andal., Sevilla, 1869, tomo I, pp. 3-5), comparándolo con Marcial y con Góngora, dice que Salinas «resplandeció... en las alusiones y equívocos, en que no es inferior a los demás [Marcial y Góngora], antes superior en la pureza de la habla castellana» (pp. 4-5). En su biblioteca guardaba Caro un ejemplar de las *Soledades* (MONTOTO, p. 71, n.º 282).

Las aficiones gongorinas de Rodrigo han sido señaladas algo vagamente por los investigadores. Da más detalles M. A. CARO, pp. 30 (y n. 3), 179 nn. 89-91, 199 nn. 92-93.

¹ Tomo el texto de la edición de ASTRANA MARÍN, Madrid, 1932, páginas 500 b-501 a. Pero no sigo la lección que da para el segundo verso: «güésped, fué yerba, fué collado», de manifiesta cojera, sino la de F.-Guerra. FUCILLA da el texto bueno (p. 74); no así en la p. 75, por simple errata.

Este sí que es un ejemplo claro de imitación. ¡Qué diferencia con la Canción a Itálica, apenas emparejable con el poema latino! (Y conste que si no acepto la deuda de Caro con Propercio no es porque reconocerla debilite mis argumentos, para los que es por completo indiferente la cuestión. Sencillamente, es que no me parece convincente.)

Me interesa ahora averiguar las relaciones entre la silva quevedesca, Propercio, Medrano y Caro. Según el Profesor Fucilla (p. 74), Quevedo tomó sus dos primeros versos de la redacción definitiva [= N, es decir, la quinta, para este investigador] de la Canción¹. Vamos a verlo confrontando los dos pasajes con el de Propercio:

Hoc, quodcumque vides, hospes, qua maxima Roma est
Ante Phrygem Aeneam collis et herba fuit (P.)

Esta que miras grande Roma agora,
guésped, fué yerba un tiempo, fué collado (Q.)

Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora,
campos de soledad, mustio collado (C.)

No: resulta palmario que el gran satírico calca palabra a palabra los versos latinos (excepto lo de «Ante Phrygem Ae-

¹ QUINTANA (*Poetas selectas castellanas...*, III, Madrid, 1830, página 418) se expresaba así: «... la idea de ella [de la silva] y aun la entrada la tomó nuestro autor de la elegía 1.^a del lib. 4.^o de Propercio». Sin especificar nada, MOGUEL daba como muy sabida esta imitación (día 13, p. 16 a). Ya vimos la opinión extremosa de Gallardo: la silva fué escrita por Rodrigo Caro (LA BARRERA, p. 345). MENÉNDEZ PELAYO restituye la poesía a Quevedo; el parecido entre los dos españoles se explica por la identidad del asunto y la común dependencia de Propercio (p. XLIII). Defiende también la paternidad de Quevedo, con nuevos argumentos, M. A. CARO: «At Carum Quevedum amici opus illud manu sua exscripsisse quid vetat? Sententiae artificiosae nimis structurae, versificandi modus, ariditas quaedam stili, a Caro Baetico remota, Quevedum produunt» (p. 95). Pero nota en la silva, además del influjo de Propercio, el de Caro (pp. 94-95). Comp. mi n. siguiente.

neam»)¹. Pero —se dirá—, ¿y cómo se explica la sorprendente coincidencia de rimas «ahora» y «collado» en los dos españoles? Sin gran dificultad: «collado» es simple traducción del «collis» latino, no más hermética que la de «herba» por «yerba». En cuanto a «agora», no viene de Caro, sino de Medrano:

Estos de panllevar campos ahora,
fueron un tiempo Itálica.

Pues, como atinadamente advierte Fucilla (p. 75), sigue después una evidente deuda con Medrano²:

En este cerco fueron Lamia y Flora
llama y admiración del vulgo vano (M.)

¹ El Profesor FUCILLA escribe en seguida que Quevedo fundió en sus cuatro primeros versos la imitación conjunta de Propertio y de Caro (pp. 74-75); de todos modos, sigue valiendo lo de los dos versos iniciales, supongo.

Que el autor de los *Sueños* traduce literalmente al poeta latino lo aseguró MENÉNDEZ PELAYO (p. XLIII). Para M. A. CARO, el principio de la silva (vv. 1-2) «et ex Propertio fida est translatio, et verborum constructione Cari Cantionis initialibus versibus similima» (p. 94). Acertadamente señaló R. J. CUERVO otros versos de la misma composición tomados de la elegía (*Dos poetas de Quevedo a Roma*, en *Revue Hispanique*, XVIII (1908), 432-438, especialmente en la p. 438). No interesan aquí las relaciones con Du Bellay.

² Independientemente habló de ella DÁMASO ALONSO, *Est. y ens. gongor.* (1955), p. 314. Muy lejos todavía de los estudios modernos sobre Medrano, M. A. CARO invirtió los términos: «Medranus igitur ante a. 1617, quo anno carmina eius sunt edita, et Carum et Quevedum, aut quisquis silvae illius *Esta que miras...* auctor fuit, noverrat» (p. 223).

El campo se amplía al leer estas iluminadoras palabras de DÁMASO ALONSO: «Esa amargura [de los sonetos sentenciosos de Medrano] y la índole de su filosofía le acercan al tono de parte de la obra de Quevedo (diez años más joven que Medrano)» (*Vida y obra de Medrano*, I, página 228). Creo muy acertada esa semejanza. Por eso no extrañará saber que alguna vez poesías quevedescas han sido atribuidas al sevillano: por ejemplo, la silva «¿Qué tienes que contar, reloj molesto?», puesta a nombre de Medrano en el ms. 4141 de la Biblioteca Nacional. Debo el dato a la generosidad de Dámaso Alonso.

Fueron en estos atrios Lamia y Flora
de unos admiración, de otros cuidado (Q.)

Es decir, Quevedo ha tomado del don Francisco sevillano las rimas «ahora»: «Flora» para sus versos 1.º y 5.º, orden que también estaba en su modelo. De prodigiosa hemos de calificar la fertilidad del soneto medranesco en facilitar consonancias a sus imitadores, porque los versos 1.º y 4.º de Caro deben asimismo sus rimas y la posición de éstas a los correspondientes de Medrano («ahora»: «vencedora»). Y no paran ahí las cosas: la frase *fué... un tiempo* (verso 2.º) de la silva procede igualmente del soneto (verso 2.º: *fueron un tiempo*), y la Canción (verso 3.º: *fueron un tiempo*) tiene la misma fuente.

Un esquema destacará mejor el paralelismo:

Medrano:	Caro:
v. 1.º: <i>ahora</i>	v. 1.º: <i>ahora</i>
2.º: <i>fueron un tiempo</i>	3.º: <i>fueron un tiempo</i>
4.º: <i>vencedora</i>	4.º: <i>vencedora</i>
5.º: <i>Flora</i>

Quevedo:

v. 1.º: <i>ahora</i>
2.º: <i>fué... un tiempo</i>
.....
5.º: <i>Flora</i>

La solución que recomiendo se distingue por su sencillez frente a la complicada red de influencias postulada por el Profesor Fucilla. A mi entender, Quevedo, manifiesto deudor de Propercio y de Medrano, nada recibió de Caro, al menos en los versos que nos ocupan¹. Aceptar otra cosa llevaría a una

¹ Son cosas difíciles de conciliar que imite Quevedo a Caro con mayor amplitud de lo que lo hace Medrano y que donde se mantenga más próximo a su modelo sea en los dos versos iniciales.

¿Cuál es la fecha de la silva? ASTRANA MARÍN le atribuye la de 1630 (con interrogante, p. 500 b). Según F.-GUERRA, es de 1617 (*Obras* ;

rara consecuencia: que el gran satírico fué a buscar a la Canción un «collado» que ya tenía en la elegía latina. Me asalta ahora una sospecha: quizá Fucilla, al dar como fuente quevedesca precisamente la *quinta* redacción de Caro, lo hace porque sólo en ella (descartada G o sus lecciones enmendadas, como siempre) aparece el dichoso «collado». Entonces, la sombra de Propertio le habría descaminado otra vez.

Sea como fuere, el esquema acabado de citar robustece grandemente mi creencia principal: es la Canción la que imita al soneto, y no al revés¹.

completas de Quevedo, tomo II, Sevilla, 1903, pp. 273-274; para el viaje a Roma, *ibid.*, tomo I, Sevilla, 1897, p. 91). FUCILLA la sitúa también en 1617, y la cree escrita con ocasión de la estancia de Quevedo en Roma durante ese año (p. 74). Sin dar otra fecha, pone reparos a ésta CUERVO (*art. cit.*, p. 432). De un modo u otro, es indudable que el satírico leyó las poesías de Medrano en la edición de Palermo (precisamente de 1617). Creo muy arriesgado suponer que conociera por entonces alguna de las versiones de la Canción. Según MENÉNDEZ PELAYO, no es necesario imaginar este conocimiento; bastaba haber estado en Roma y haber leído a Propertio (p. XLIII).

La amistad —leal, al parecer— entre Quevedo y Caro fué tardía: nació en 1624 (vid. MORALES, pp. 257 y ss.; F.-GUERRA, p. 186). Me parece muy probable que Quevedo visitara las ruinas de Itálica cuando lo hizo el rey Felipe IV. El mismo Caro nos habla de este día memorable de 1624, aunque no menciona al polígrafo (*Antigüedades*, folio 113 r.º).

¹ Una observación aparte. Diríase que Caro realizó su actividad poética de un modo silencioso y recatado, con ese pudor no demasiado infrecuente en algunos espíritus. Sobre todo podría creerse así en el caso de la Canción. De los cinco ejemplares, cuatro por lo menos son autógrafos. Las redacciones C y N no llevan otro nombre de autor que unas iniciales («D. R. C.» y «R. C.», respectivamente). M y A no eran demasiado accesibles para los conocedores de poesía. Pasan por mi recuerdo aquellas palabras escritas en la nota final de G: «Esta canción que el autor hizo moço, la emendo y reconocio despues...» ¿Significa esto que circuló algún tiempo sin que nadie, salvo los íntimos, supiese quién era su autor? Es muy posible. Recuérdese también el caso de los *Días geniales*. De este recato poético había de derivarse una escasa difusión de las composiciones de Caro y, por supuesto, que su fama como poeta (*supra*, p. 94, nota) fuese inferior a la de Medrano (aparte, ya se entiende, de la consonancia con el mérito de cada uno).

Sentido de los dos poemas.

Naturalmente, dado el punto de vista que aquí defiendo, tampoco puedo aceptar que Medrano condensara en los versos I-II las tres estrofas primeras de Caro. Antes dije que las coincidencias significativas afectaban sólo a los dos cuartetos medranescos. Que aún haya alguna otra expresión vagamente relacionable (comp. *supra*, p. 88 n., lo que dice M. A. Caro) no podría extrañarme, debido a la comunidad del tema y al rico cultivo literario de que fué objeto. No obstante, carecería de valor probatorio. Frente a esto, señalaré nítidas diferencias de intención entre los dos poetas, simplemente para hacer ver que en los tercetos cesa toda comunicación precisa entre Medrano y Caro.

Es idea fundamental del soneto, desarrollada en los seis últimos versos, la inalterabilidad de las piedras, que les permite sobrevivir a los estragos del tiempo y de la fortuna. De ahí toma el poeta un excelente ejemplo de conducta —amorosa, suponemos— para brindárselo a su Amarilis. Porque esas piedras tercamente erguidas escriben una lección de indudable raíz estoica: hay que sufrir y callar para vencer.

Ni por asomo aparece este tema en Rodrigo Caro. Todo le dice a éste cuán absoluta es la destrucción, de la que nada ni nadie se salva:

casas, jardines, Césares murieron,
y aun las piedras que de ellos se escribieron¹.

¡También las piedras! Las ruinas son ejemplo, sí, pero de la inestabilidad de las cosas, de su irremediable fugacidad. No

¹ Compárese: «así como debajo del Sol no hay cosa nueva, así no hay cosa estable, perpetua ni permanente, porque todo tiene una continua mutabilidad y está sujeto a corrupción y muerte, y al ligero movimiento del Cielo» (*Memorial*, p. 5).

cabe ninguna duda; Caro guardaba vivo recuerdo de unos versos de Ausonio, autoridad a la que recurre varias veces:

... monumenta fatiscunt.
Mors etiam saxi nominibusque venit.

Leemos en las *Adiciones* (ed. Hazañas, p. 67): «Al paso que se mudan los reinos, las gentes, las lenguas, mudan nombres las ciudades, que aun ellos y las piedras perecen», y a continuación se citan los versos latinos de arriba, aunque sin dar el nombre de Ausonio. Vuelve Caro a incluirlos, pero esta vez con el nombre del autor, en la *Antigüedad del apellido Caro* (*Obras*, XV, 349)¹.

En las piedras veía el utrerano un símbolo de la victoria del tiempo (para Medrano, al contrario, eran ellas las vencedoras); así, a propósito de ciertos restos de poblaciones antiguas arrimadas a Utrera, afirma: «ya que los libros y memorias de los hombres se hayan acabado para darnos razón y testimonio de que fueron, las mismas piedras mudas que el tiempo dejó por trofeos y señales de victoria, nos muestran parte de lo que pretendemos» (*Memorial*, pp. 7-8).

Tampoco puede identificarse lo que esos pobres restos parecen decirle a cada uno. A Caro se le figura que los edificios de Itálica «están llorando la larga ausencia de sus dueños y amonestando a los que los miran, con un mudo sentimiento, cuán breve es la gloria de este mundo y cuán flaca la mayor firmeza» (*Memorial*, p. 18). O sea, lloro de las cosas —no sufrido callar— por sus dueños lejanos, nota particularísima de

¹ Y aun una tercera vez, en su *Defensa* de los cronicones (manuscrito 6712 de la Bibl. Nac., fol. 116). M. A. CARO ya indicó la influencia de Ausonio (p. 82), en apariencia sin conocer los pasajes que cito; escribe *marmoribusque* donde Caro dice *nominibusque*. Comp. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Edic. Nac., I (1950), 200.

No se alegue el verso final de M, «lágrimas y silencio es tu doctrina», como parecido a las ideas de Medrano. Caro se refiere a la pugna entre el sentir y el hablar en las piedras.

Rodrigo Caro e inexistente en Medrano, y amonestación sobre las glorias mundanas, idea no manifiesta en el soneto. Al estoico don Francisco esas piedras le muestran ojos fríamente secos, admirable modelo de dominio sobre las pasiones.

Ante la muerte universal, Caro siente anticiparse el entrañable espanto de su propio morir: «recelan los ojos del alma [destrucción] de su propio cuerpo» (*ibid.*). Pero en Medrano bullen otras ideas: afirmar la voluntad de ser, arraigarse en la permanencia.

Si el propósito de la Canción es de estirpe elegíaca, con resonancia universal, el soneto moraliza una situación concreta, de marcada índole individual, para los amantes en riesgo. Y, en fin, hay en Caro una preocupación religiosa, vivísima e indudable, sobre la que no puedo hablar aquí, de la que Medrano no participa en ese momento.

Por todas partes, en suma, se llega a la misma conclusión, lo mismo si recurrimos a la cronología que si atendemos a la mención de los emperadores romanos. Siempre resulta que la imitación partió de Rodrigo Caro. Ni la influencia de Propertio, ni tampoco el sentido general de los dos poemas, muestran que Medrano haya sido el imitador. Ahora bien, el préstamo recibido por Caro no fué puramente formal. No hay que negarlo: el nuevo arranque, prodigiosamente, vitaliza una extensa zona del poema; es decir, le inyecta un modo nuevo de contemplación que alcanza a la estructura misma de la Canción a Itálica. Para decirlo en pocas palabras, Caro da entrada a otro personaje (Fabio) como acompañante suyo; acierta ya a graduar los primeros momentos de la visión de las ruinas, a dirigirse con tono más directo, penetrante y efusivo al lector; condensa con mayor fuerza la oposición, esencial en estas obras, entre el presente y el pasado. Quedaban desechadas ya aquellas penosas frialdades, aquellos distingos de arqueólogo, de las dos primeras redacciones. El soneto de Medrano tuvo, pues, la virtud de despertar y potenciar las fuerzas poéticas que dormían en el alma de Rodrigo Caro esperando coyuntura favorable para actualizarse.

BREVE APARTE SOBRE RODRIGO CARO Y LAS RUINAS.

Permítaseme, puesto que también se trata del pensar poético, pasar por un momento a algo más importante¹.

Hace muchísima falta un estudio amplio sobre el sentimiento de las ruinas en Rodrigo Caro, no sólo referente a la Canción, sino a toda su obra. Parece increíble que alguien no lo haya intentado ya. Que el célebre poema debe ser explicado juntamente con las otras producciones de Caro es idea que cada vez arraiga más en mí. Por todas ellas desparramó el poeta su sentir, sin que en ninguna esté acabado de expresar por entero. Hace un momento se ha visto, cuando he tenido que recurrir a distintas obras suyas para explicar su pensamiento sobre las ruinas. Pero, además, la compenetración que hay entre todas ellas puede hacernos abrir los ojos sobre algunos extremos. Así, cometería un grave yerro el que echase a cuenta de la retórica o de lo aprendido en los libros lo que en aquel hombre fué sentimiento auténtico y movedor esencial de su espíritu. Dígase lo que se quiera del mérito artístico de la Canción, no ha de confundirse el tanteo constante en busca de la expresión feliz —y Caro era tan vulnerable a la desconfianza en sí mismo!— con la inautenticidad. Aquí se ofrecería el delicado problema de saber por qué lo que él vivió con más espontánea entrega haya podido parecer artificioso alguna vez.

A poco que se repare en las diferencias establecidas con Medrano, sorprenderá la variedad de impulsos vitales que se le agolpan a Caro en la contemplación de las ruinas. La Canción condensa buena parte de sus más profundas experiencias. Si hay en ella un dejo monótono (alguna vez se ha dicho), no lo causa la pobreza de motivos personales, sino la actitud del autor, entregado mansamente al fluir de la evocación que le

¹ No voy a ocuparme aquí de otras imitaciones que la crítica ha señalado. Se salen de mi propósito.

baña en sucesivas oleadas. Lejos está Caro de ser un pasajero curioso, ni un puro arqueólogo, ni siquiera un poeta contento de haber dado con un bonito tema. Es el hombre entero que se sobrecoge frente a un espectáculo de aplastante grandeza, con una capacidad de conmoverse, de imaginar y de recelar inigualada, en cuanto a este tema, por ningún otro autor español de la época.

Pueden destacarse aún algunos aspectos dignos de estudio.

Quizá el rasgo más original sea el animismo de los objetos. Las piedras, sobre todo, son auténticos seres conscientes, tienen lúcida, dolorosa conciencia de lo que fué y de su deshabitamiento. Cada piedra, diríamos con el lenguaje de la época, es un concepto. Un concepto que pugna por vaciarse de sentimiento y cobrar expresión, sin conseguirlo. Para interpretar ese difícil lenguaje, cifra de la historia de Itálica, el poeta va movido por una honda piedad, que tras el calor de la aproximación primera le permite sondear en los caídos edificios las voces enigmáticas del pasado. Sin duda Caro tiene conciencia de encontrarse cerca del gran misterio. Cree sentir la voz del sobrenatural genio de Itálica (pagano ángel de la guarda¹) cuando las tinieblas se enseñorean del lugar.

Esto unas veces. Otras —el espectáculo tiene dos caras—, calma amenazadora, el terrible silencio de lo sin vida. Puente colgante entre el ayer y el hoy, la inmensidad del vacío. Y el poeta se abisma en la soledad, esa soledad que da el hondo resonar del tiempo contra el presente derrumbado. Estremecido por el morir de todo lo visible, piensa en el que nos acecha

¹ Gusta Caro de hablar del Genio, dios tutelar de las ciudades y de las personas, y compararlo al ángel de la guarda. Véase, por ejemplo, en su carta a Pellicer: «GENIO: Notables son las memorias que en cada lugar se hallan de este dios, que reverenciaban con los mismos oficios que le da nuestra santa fe al ángel de la Guarda, pues presidía a cada uno desde su nacimiento hasta su muerte, y era guarda también y tutela de las ciudades. Tuvo templos y aras en Tarragona... También en Itálica, en Utrera, cuya grande ara está en mi casa» (*Mem. hist. esp.*, I, 472); compárese *Memorial*, 67-68; *Antigüedades*, fol. 102 v.º, etcétera.

de continuo. Ahora es cuando se abre el campo para la meditación moral.

Basten estas ligeras notas. Rodrigo Caro ha de pasar todavía por el tamiz de la crítica exigente. Pero a mí me gusta creer que siempre perdurará entre los hombres. No tenemos mejor representante de la poesía elegíaca a las ruinas españolas.

V. LA ORDENACION

Y, sin embargo, queda aún un punto oscuro. Sabemos que todos los investigadores consideran a C (donde faltan dos coincidencias con el soneto medranesco) como la tercera redacción de la Canción. Entonces, ¿es que Caro fué ampliando en las siguientes redacciones (N y G) los préstamos recibidos de Medrano? Confieso que fué esta pregunta o, mejor dicho, mi desconfianza sobre una respuesta afirmativa lo que me llevó a fijarme en otro problema: el orden de las versiones del poema. (Pero nótese que la pregunta es también embarazosa para quienes aseguran que fué Medrano el deudor: no resulta probable entonces que éste tomara por modelo la redacción C, ni tampoco la G, donde están tachados algunos de los versos coincidentes, sino la redacción N, precisamente la última para estos investigadores.)

No puede negarse que M fué la primera versión y A la segunda; pero, ¿cuál es el orden de las restantes? Las opiniones se escinden en dos grupos: a) C-N-G, según F.-Guerra (pp. 199-200), seguido por Menéndez Pelayo (p. XII), Miguel Antonio Caro (pp. XXIX-XXX), etc.; b) C-G-N, según Blanco Suárez (pp. 281, 292 n. 1), seguido por Fucilla implícitamente. En cuanto a Wilson (p. 380), comprende la dificultad de elección y, aunque muestra mayor simpatía por el grupo a), prefiere no decidirse.

Por supuesto que ni unas ni otras creencias van respaldadas por ningún fundamento serio. De una parte, la cronología de las tres últimas redacciones no estaba apenas establecida; creo haber adelantado un poco en este sentido. De

otra, los citados eruditos no realizaron un cotejo riguroso entre las cinco versiones. Eso es lo que yo he hecho, convencido de que era el único medio para vencer la dificultad. Sin embargo, no olvido que averiguaciones semejantes están sujetas a muchos riesgos, ni que de la rectitud de la interpretación depende el resultado. En principio sólo hay un hecho evidente: las versiones de la Canción forman dos bloques: M y A por un lado; las restantes, por otro. Es decir, entre las tres versiones últimas hay más parecido que entre ellas y las dos primeras.

El verdadero orden de las redacciones es éste: N (3.^a), G (4.^a) y C (5.^a). Los datos que en seguida paso a exponer lo revelan, creo que con fuerte elocuencia. He aquí los balances parciales:

En 29 casos de discrepancia de N con C, N coincide con A (2.^a redacción) en 22 versos, de ellos 13 exactamente iguales; en cambio, C coincide con A en 7 versos, de ellos sólo 1 exactamente igual. Es decir, la versión N está muchísimo más cerca de A (¡y aun de M!) que lo está C. En cuanto a G, ofrece tres lecciones evidentemente intermedias entre N y C (o sea, posteriores a N y anteriores a C); coincide exactamente con N (en contra de C) 34 veces, mientras que con C (en contra de N) coincide sólo 7 veces; por último, en 7 casos de discrepancia con N y con C, está, sin embargo, más cerca de N que de C. Parece, pues, que va después de N y antes de C. Si las lecciones intermedias del ms. G (es decir, las tachadas y enmendadas) hubiesen sido escritas de mano de Caro, casi sobraba toda investigación: esos versos de G, primero escritos como en N, luego tachados y escritos como en C, demostrarían no sólo que G es versión intermedia entre N y C, sino que N es anterior y C posterior a ella. ¡Cuánta falta nos hace el ms. C-344!).

Las diferencias entre N y G son levísimas; bastante mayores, entre el grupo N-G y la solitaria C. Nunca se da el caso de que C se identifique con N en contra de G. Por tanto, todo me hace rechazar el orden *b*): C-G-N; y mucho más aún, el orden *a*): C-N-G.

A continuación puede el lector comprobar el pormenor de mis sondeos (vale lo dicho arriba sobre la ortografía de los tex-

tos; entiéndase también que como la numeración de los versos es idéntica en N, G y C, basta darla una sola vez):

Coincidencias de N con A (contra C)

- 1.^a) N (y G), 4-5: Aquí de Cipión la vencedora
colonia fué ...
A, 1-2: Aquí (según la fama) el edificio
fué del gran Cipión...
C: Itálica, colonia vencedora
de Cipión...
- 2.^a) N (y G), 78-84: una voz triste se oye, que llorando
«Cayó Itálica», dice; y lastimosa
Eco reclama «Itálica» en la hojosa
selva, que se le opondre resonando
«Itálica»: y el caro nombre oído
de Itálica renuevan el gemido
mill sombras nobles en su gran ruina
A, 44-50: está el genio de Itálica clamando
«¡Itálica murió!» con voz llorosa;
y que la flébil Eco lastimosa
«¡Itálica murió!» va resonando:
«¡Itálica murió!» Y el nombre oído
de Itálica renuevan el gemido
mill sombras nobles en su gran ruina
C: Mas Eco ya con ronca voz doliente
tal se queja, que el caro nombre oído
de tanta ánima excelsa, en dolorido
acento me responde tiernamente:
«Sólo Silio cantar, llorar pudiera,
su gloria, su desdicha postrimera;
Silio, hijo inmortal de esta ruina

(Nótese que N y G conservan totalmente las rimas de A y que sus últimos cuatro versos son casi exactos.)

- 3.^a) N (y G), 37: pío, felice, triunfador Trajano
A, 71: pío, felice, triunfador Trajano
C: César Optimo Máximo Trajano

(Hasta M, 54 se parece más a N: «felice, triunfador, Ulpio Trajano».)

4.^a) N (y G, salvo la variante del verso 47), 44-51:

rodaron de marfil y oro las cunas.
Aquí ya de laurel, ya de jasmínes,
coronados los vieron los jardines
que ahora son zarzales y lagunas.
La casa para el César fabricada
¡ay! yace de lagartos vil morada.
Casas, jardines, Césares murieron,
y aun las piedras que de ellos se escribieron.

A, 78-85 (y M, 61-68): [igual, salvo M, 66 y A, 83: «hoy del lagarto vil es habitada»]

C: de oro y blanco marfil rodó la cuna.
Aquí el laurel y yedra coronaron
a los que las naciones adoraron.
A quien Roma rindió su alta fortuna.
Los que dieron al mundo justas leyes
y besaron su pie soberbios reyes.
Despareció su gloria: y no contento
el hado, aun no perdona el monumento.

5.^a) N (y G), 92: permítete piadosa

A, 92 (y M, 75): [igual]

C: permite por piadosa

6.^a) N (no G, que coincide con C),

94: que vea el cuerpo santo

A, 94 (y M, 77): [igual]

C: vea el cadáver santo

7.^a) N (y G), 99: Pero mal pido el único consuelo

A, 99 (y M, 82): Pero mal pido tu único consuelo

C: tabla votiva ofresco a su memoria

8.^a) N (y G), 102: para invidia del mundo y las estrellas

A, 102 (y M, 85): [igual]

C: honor del mundo, invidia a las estrellas

En total: 22 versos coincidentes; exactamente iguales, 13.

Coincidencias de C y A (contra N)

- 1.ª) C, 40: el mar de Atlante y patrio gaditano
 A, 74 (y M, 57): hasta el límite patrio gaditano
 N (y G): el mar también vencido gaditano
- 2.ª) C, 91: memoria eternamente lastimosa
 A, 90: solas memorias yerran, de que llevo
 M, 73: sólo el dolor y la memoria llevo
 N (y G): dulce noticia asaz, si lastimoía
- 3.ª) C, 96: dame de su sepulcro algunas señas
 A, 96 (y M, 79): [igual]
 N (y G): muestra de su sepulcro algunas señas
- 4.ª) C, 54 (y G): mira mármoles y arcos derribados
 A, 37: ¡Cuántos arcos y templos derribados
 N: mira mármoles y arcos destrozados
- 5.ª) C, 82 y 84, habla de Silio, personaje al que se dedica la estrofa 4.ª de A y la 3.ª de M, pero no hay coincidencias expresivas concretas. N y G desarrollan de otro modo la estrofa (véase arriba la primera tabla, coincidencia 2.ª).
- 6.ª) C, 12: «Cayó el soberbio alcázar; cayó el templo» recuerda a A, 12: «ya los altos alcázares cayeron», y en otro sentido, a M, 15: «¡Qué de soberbias torres sunió luego». N: «Este llano fué plaza; allí fué templo». Como se recordará, G da la lección de N y la de C.

Con bastante generosidad, calculo en total: 7 versos coincidentes; sólo uno exactamente igual.

Lecciones de G intermedias entre N y C

La 1.ª lección coincide con N; la 2.ª, con C:

- 1) G, 2, 1.ª lección: campos de soledad, yerto collado
 2.ª lección: reliquias que esparció rústico arado
 N: campos de soledad, mustio collado
 C: rüinas que esparció rústico arado

- 2) G, 12, 1.^a lección: Este llano fué plaza; allí fué templo
 2.^a lección: Cayó el soberbio alcázar; cayó el templo
 N: Este llano fué plaza; allí fué templo
 C: Cayó el soberbio alcázar; cayó el templo
- 3) G, 13, 1.^a lección: de todo apenas vemos las señales
 2.^a lección: de que confuso busco las señales
 N: de todo apenas quedan las señales
 C: de que confuso busco las señales

Compárese F.-Guerra, p. 214, n. 3. En los puntos 1.^o y 2.^o es evidente, si se acepta mi ordenación, que la rectificación va contra el influjo de Medrano; es decir, intenta hacerlo desaparecer. Nótese algo importante: en dos de los tres casos citados (puntos 1.^o y 3.^o) la primera lección de G es casi igual a N, pero ya se aparta algo de ésta; en cambio, la segunda lección discrepa sólo en un caso de C. ¿No confirma esto la sucesión que defiendo?

*Discrepancias de G con N y con C, pero
 quedando más cerca de N.*

- 1.^a) G, 47: que los lloran zarzales y lagunas [¿errata?]
 N: que ahora son zarzales y lagunas
 C: [sin correspondencia]
- 2.^a) G, 62: oh casa de los dioses y los reyes
 N: oh patria de los dioses y los reyes
 C: oh patria, oh domicilio de los reyes
- 3.^a) G, 69: ¿Mas para qué el discurso se derrama
 N: ¿Mas para qué la mente se derrama
 C: [sin correspondencia]
- 4.^a) G, 72-74: pues aún humo se ve, aún se ve la llama;
 aún se oyen quejas hoy, hoy ronco acento.
 Tal miedo o religión fuerza la mente
 N: Que aún se ve el humo aquí, aún se ve la llama;
 aún se oyen llantos hoy, hoy ronco acento.
 Tal genio o religión fuerza la mente
 C: [sin correspondencia]

- 5.ª) G, 100: de todo cuanto bien te quitó el cielo
 N: de todo el bien que airado quitó el cielo
 C: [sin correspondencia]

En total, 7 versos.

Identidad de G y de N (contra C)

Los versos que a veces faltan en la relación siguiente, se encontrarán en el apartado *Coincidencias de N con A (contra C)*. Así me ahorro repeticiones enojosas.

- 1.ª) G, 4-5: [los dos versos completos]
- 2.ª) G (y N), 10: sólo quedan memorias funerales
 C: solas verás memorias funerales
- 3.ª) G (y N), 14: Del gimnasio y las termas regaladas
 C: El gimnasio y las termas regaladas
- 4.ª) G (y N), 20: publica el amarillo jaramago
 C: renueva el amarillo jaramago
- 5.ª) G, 37.
- 6.ª) G (y N), 40: el mar también vencido gaditano
 C: el mar de Atlante y patrio gaditano
- 7.ª) G (y N), 44-46.
- 8.ª) G (y N), 48-51.
- 9.ª) G (y N), 56: Némesis derribó, yacer tendidas
 C: Némesis humilló, yacer tendidas
- 10.ª) G (y N), 70-71: en buscar al dolor nuevo argumento?
 Basta ejemplo menor, basta el presente
 C: [sin correspondencia]
- 11.ª) G (y N), 75-77: de la vecina gente
 que refiere admirada
 que en la noche callada
 C: [sin correspondencia]
- 12.ª) G (y N), 78-84.
- 13.ª) G (y N), 85: ¡Tanto aun la plebe a sentimiento inclina!
 C: [sin correspondencia]

- 14.^a) G (y N), 91: dulce noticia asaz, si lastimosa
C: memoria eternamente lastimosa
- 15.^a) G (y N), 92.
- 16.^a) G (y N), 96: muestra de su sepulcro algunas señas
C: dame de su sepulcro algunas señas
- 17.^a) G (y N), 99.
- 18.^a) G (y N), 102.
- 19.^a) G (y N), 33: y miran tan confusos lo presente
C: y miran tan confusos el presente

Total: 34 versos.

Identidad de G y de C (contra N)

- 1.^a) G (y C), 17: a mayor pesadumbre se rindieron
N: a su gran pesadumbre se rindieron
- 2.^a) G (y C), 26: pueblo alegre no suena
N: el gran pueblo no suena
- 3.^a) G (y C), 60: así su antiguo muro
N: así a su antiguo muro
- 4.^a) G (y C), 65: ayer emulación de las edades
N: emulación ayer de las edades
- 5.^a) G (y C), 67: que no os respetó el hado, no la suerte
N: que no os respetó el hado, no la muerte
- 6.^a) G (y C), 89: tú, si don tan pequeño han admitido
N: tú, si lloroso don han admitido
- 7.^a) G (y C), 94: vea el cadáver santo
N: que vea el cuerpo santo

Total: 7 versos. Ya se ve, sin embargo, que las variantes de esta tabla, comparadas con las de la anterior, son casi insignificantes.

PALABRAS FINALES.

Bien hubiera querido hacer gracia al lector de este aridísimo inventario, pero era indispensable. Hay otros caminos posibles de investigación que también habrían podido seguirse: cotejo de las rimas, etc. Quede la empresa para alguien más animoso. De todos modos, el resultado vendría a ser el mismo, si no me engaño.

Un índice de correspondencias estróficas entre las cinco versiones probaría que A presenta una estrofa nueva (la 3.^a) con respecto a M, y que ésta engendra otras dos (la 4.^a y la 5.^a) en N, G y C (comp. Wilson, p. 381). Pero la estrofa 5.^a recibe en C una profunda modificación, a mi entender con todas las huéllas de la decadencia poética: paganismo arqueológico (Jove, penates, Erinnis, Libitina), reiteración de los nombres imperiales (Trajano y Adriano entran otra vez en danza) y cuatro versos dedicados a Silio, como si la estrofa 3.^a de la primera redacción (M) quisiese resurgir de sus cenizas. No será ocioso comparar este dato con lo dicho arriba sobre la relación entre C y la *Silva a Sevilla* de Caro. De aquí parece deducirse una vez más que la redacción C es la última del poema¹.

¹ Para remachar mi tesis puedo aún aducir otro argumento. La estrofa a que acabo de referirme (5.^a de N, G, C; 3.^a de A), la más castigada del poema (recuérdense, ya en A, los titubeos del poeta) y la que más importantes transformaciones ha sufrido, representa, a mi modo de ver, el centro nervioso de la Canción. En ella descarga Caro su afán por componer un poema de puro corte pagano, o, si se prefiere, del más puro clasicismo, cosa evidente si se compara el camino que va desde las primeras reminiscencias bíblicas (ya tachadas en A), con la consiguiente aproximación de Itálica a Jerusalén, hasta la última refundición de la estrofa en C, sobrecargada de antiguallas clasicistas. De este modo puede seguirse con absoluta limpidez un proceso de paganización, desde A hasta C, pasando por N y por G, que de nuevo vuelve a demostrar que C fué la última de las redacciones conocidas. No hay espacio aquí para un estudio detenido de la cuestión.

En resumen: Rodrigo Caro imitó por primera vez a Medrano en la redacción N (3.^a) de su Canción, lo más pronto en 1609; menos probablemente, a partir de 1618. Luego, a medida que retocaba sin suerte su poema (en G y en C), iba eliminando también las huellas del influjo medranesco, no sé si consciente o inconscientemente, aunque nunca las hizo desaparecer del todo. Estas conclusiones casan a la perfección con lo que hasta aquí he venido sustentando.

En el presente artículo he preferido no eludir las dificultades en vez de recurrir a simplificaciones cómodas pero falsadoras. Muchos han sido los problemas debatidos, a menudo en condiciones desventajosas. Generalmente me han faltado las piezas de convicción necesarias, que por razones particulares han quedado lejos de mi conocimiento directo. Aun así, espero por lo menos haber acertado en la orientación general de los problemas. Los especialistas pueden ahora sin gran dificultad enlazar los cabos que aún quedan sueltos. Quizás la cosecha haya sido algo inesperada en conjunto, porque a medida que se avanza en el estudio de la obra de Caro se ve lo mucho que falta por hacer todavía.

Es necesario, según pienso haber demostrado, localizar y editar de nuevo los manuscritos de la *Canción*; sobre todo urge hacerlo en el caso de la versión G, para saber de una vez si es o no autógrafa. Se impone igualmente el estudio del ms. original del *Memorial de Utrera*, que puede arrojar mucha luz sobre la cronología de las redacciones, la fecha de las «notas» o adiciones, e incluso sobre la autenticidad de la edic. de Bibliófilos Andaluces. Habrá que establecer, por último, la filiación de las copias conocidas de este tratado. Con todos estos datos podrá determinarse cuál es el verdadero orden cronológico de las versiones de la Canción, que arriba he intentado establecer por mi cuenta; el problema de las relaciones de Caro con Medrano obtendrá así solución definitiva. Ahora los investigadores sevillanos tienen la palabra.

ADICION FINAL

REAPARECE EL DOCTOR ALAVA.

Acabé de escribir este artículo en el verano de 1956. Ahora (noviembre de 1957), al corregir las pruebas, cuento con una nueva pieza de estudio: el opúsculo inédito del doctor don José María de Alava. Su título es *Las dos canciones a las ruinas de Itálica del Lic[encia]do Rodrigo Caro y la refundición q[ue] hizo don Francisco de Rioja* (Sevilla, enero de 1863)¹. Esta importante fuente, que significa un avance en el conocimiento de los manuscritos del *Memorial*, me obliga a rectificar algún supuesto de mis teorías sobre la segunda Canción (A) y a revisar la cronología en este punto, aunque nada haya variado en lo esencial. Porque el doctor Alava, propietario por entonces del autógrafo, fué quizá el único investigador que lo cotejó con la copia de la Biblioteca Colombina, atendiendo no sólo al contenido material, sino también al carácter de la escritura. Contaba, pues, con materiales que a mí me faltan.

Para fijar el año de la segunda redacción, me guiaba yo, entre otras cosas, por la idea de que las adiciones del *Memorial* faltaban en las copias conocidas, como asegura formalmente Moguel, propietario de una de ellas y conocedor de los textos originales (véase, más arriba, p. 71, n. 1). Creía yo también, con entera buena fe, que el ms. colombino estaba tomado del

¹ Debo copia manuscrita fidelísima a la bondad de mi gran amigo Albino Cañada, que no ha regateado esfuerzos para que la reproducción resultase perfecta. Mi reconocimiento también al Rvdo. P. D. José Zunzunegui, Bibliotecario del Seminario Diocesano de Vitoria (donde se custodia el ms. de Alava), por sus muchas gentilezas y las facilidades que ha dado a mi amigo. Creo que el *Memorial* autógrafo se encuentra en esta misma biblioteca. Vid., aquí, p. 58, n. 1.

El doctor Alava dedicó su obrita a don Aureliano Fernández-Guerra: «Te envío las dos canciones que hizo Rodrigo Caro a las ruinas de Itálica. Recíbelas como memoria de nuestra antigua y tierna amistad.—J. M. de A.». En mis citas modernizo la ortografía, etc.

autógrafo en 1607, tal como declara su portada. Mi primera suposición (de las dos que acabo de exponer) no es fácil de esquivar, pues el propio Alava la compartía al principio, cuando aseguraba, a propósito de esta copia:

... es la más consultada y seguida. Forma un tomo en folio común, sin foliación; la letra es redonda y clara; la ortografía, viciosísima; las variantes, muchas y sin autoridad. Si hubiéramos de dar crédito a la portada, esta copia se sacó por el códice que estaba en el convento del Carmen de Utrera, y la escribió el Padre Fray Francisco Rosado, lector jubilado del Orden de Mínimos, en 1607. La palabra códice no está aquí puesta para significar el original, sino una copia cualquiera, sacada entre 1604 y 1607; esto es, cuando el autor no había adicionado su Memorial.

¿A qué negarlo? Sentí sorpresa y alegría al leer las últimas líneas: había coincidencia (parcial) con lo que yo imaginaba. Poco iba a durarme, pues el doctor remite al fin del cuaderno¹, donde se encuentra lo siguiente:

No es probable que el original estuviera el año de 1607 en el convento del Carmen; porque tiene adiciones hechas por el mismo Rodrigo Caro en 1618 y 1638, lo cual da a entender que se conservó entre sus papeles hasta la muerte, acaecida en 1647². Es falso que se sacara esta co-

¹ Lo destinaba sin duda a la imprenta, pero no lo había acabado de redactar ni de pulir, como manifiestan mil detalles que no puedo exponer ahora. En seguida va a comprobarlo el lector.

² Ahora es evidente, según me imaginaba (*supra*, p. 68, n. 1), que la portada que registra la edición de Bibl. Andal. no es la del autógrafo. Mal sino el de las obras de Rodrigo Caro.

No extraña la fecha de 1638. La da el mismo poeta, en el epitafio que dedicó a su hermano Bernabé, muerto en dicho año. A propósito prescindí de ella en mi artículo, porque se encuentra en *Algunas memorias antiguas de Utrera*, escrito que, incluso en la edición de Bibl. Andal. (*Obras*, XIV, 303-316), va aparte del *Memorial*, aunque a continuación, y después de la palabra *Fin*, con que se cierra éste. El propio Caro consideraba esta obra como una especie de apéndice o derivación de la otra. En la nota o advertencia que la precede, dice haber escrito «varios tratados en latín y romance» (p. 303), y llama al *Memorial* «este tratado que escribí en mi juventud» (id.). En las nuevas pá-

pia en 1607; porque sobre contener el *Memorial* y las adiciones de 1618 y 1638, ambas cosas están escritas seguidamente y con el mismo carácter de letra. En mi opinión, la copia es de mediados del siglo pasado. La primera vez que aparece registrada en la Biblioteca Colombina es en el tomo 2.º del Índice formado por D. Rafael Tabares, cuyo tomo se escribió en 1791. Por fin, la copia de la Colombina comprende el *Memorial* y todas las adiciones que le hizo Caro hasta su muerte; pero le falta la nota al cap. 5.º del libro 1.º [A], como repetiré más adelante; falta esencial para el objeto de esta publicación.

Prueba esta nota que Alava había rectificado su criterio, tras un examen atento de los dos manuscritos, aun cuando no se detuviera a tachar o enmendar lo escrito antes. Interesa mucho su opinión sobre la cronología de A, con puntos de vista originales:

No es fácil averiguar el año en que Rodrigo Caro hizo la segunda canción. La atenta lectura del libro 1.º del *Memorial* da motivo a una débil conjetura que apuntaré brevemente. Es indudable que Caro, o por falta de estudios, como dice en la Advertencia al Lector, o arrastrado de una opinión que corría en su tiempo, o empeñado en dar al pueblo de su naturaleza la más alta gloria que la crítica histórica de entonces permitía, en un principio creyó de buena fe, o, lo que también es posible, fingió creer, que Itálica había tenido su asiento en la orilla izquierda del Guadalquivir y en las inmediaciones de Utrera. Más tarde corrigió este error y admitió que pertenecían al municipio Siarensis, SIARVM, los restos de antigüedad esparcidos en las cercanías de aquella villa. Sostuvo esta opinión, como terminantemente asegura en la nota final del libro 1.º, hacia el año 1618, en que, habiendo llegado a sus manos el cronicón de Flavio Dextro, bajo de su falsa autoridad hizo a VTRICVLA raíz y principio de la moderna Utrera. Sobre estos mal seguros fundamentos pudiera establecerse que la cláusula *si no me engaño* de la primera canción se refiere al tiempo en que dudaba si Itálica había sido en Utrera, y que las palabras *según la fama* de la segunda están ahí puestas para advertir que, habiendo cambiado de parecer, daba a SIARVM la preferencia. La segunda canción no puede retrasarse hasta el año de 1618, porque la nota al cap. 5.º, en la cual, como ya he dicho, la copió íntegramente Rodrigo Caro, fué escrita

ginas se proponía incluir «algunas cosas de poca o ninguna consideración para los forasteros, pero gustosas para los naturales de esta villa» (ídem.).

en 1604, y la nota final en que habla de Dextro y del hallazgo de VTRICVLA es, como el carácter de la letra lo da bien claro a entender, posterior muchos años: yo la creo del mismo 1618.

En resolución, la primera canción fué escrita el año de 1595, y la segunda poco tiempo después, y probablemente cuando todavía duraba la inspiración que fué parte al dar vida a la primera. Error grave sería hacerla posterior al año de 1604.

En fin, voy con la última cita de Alava:

Inútil es buscar las causas de esta supresión [de A, en el código colombino], que pudieron ser muchas, y en particular, que interesando al que sacó la copia sólo las noticias históricas, despreció la nota al cap. 5.º, sin duda porque no contiene más que los versos de que consta la segunda canción.

(Simpática, grata figura la del doctor Alava, reaparecido ahora tras un silencio de casi un siglo. Diríase que a tomarme la palabra, esa palabra que yo había cedido a los investigadores sevillanos al final de mi artículo. Era justo concedérsela, pues con sus noticias y observaciones llegó a adelantarse a los demás en algunos momentos.)

La exposición de Alava maravilla más de una vez. Respecto a la copia de la Colombina, nunca se fija lo primario: la época a que corresponde su letra; ninguna explicación, tampoco, que aclare por qué se usa la fecha de 1607; ni siquiera nos dicen si el copista siguió o no el autógrafo (se advierte vacilación en Alava). Desconsuela reconocer, por otra parte, que ahora, a la luz de los nuevos datos, el proceso de difusión del *Memorial* se hace más misterioso: en la copia del P. Rosado, que se dice de 1607, nada falta, ni aun lo escrito en 1638, nada, sino esa fantasmagórica versión segunda, de tan sorprendentes destinos. Porque la explicación que Alava brinda, tan prudente, tan sensata, quizá por eso mismo no me seduce. Sea de ello lo que fuere, ¿ocurrirá lo mismo en las otras copias del tratado? Que en la de Matute falta A, la historia lo dice, y habremos de creerlo, qué remedio; pero, ¿y las adiciones al libro I, faltarán también? Mientras no se estudie a fondo la familia de manus-

critos del *Memorial*, su parentesco y procedencia, el valor representativo de cada uno, será vano seguir por aquí.

Lo que parece innegable es que el códice colombino queda sin valor para fijar la época de la segunda Canción. Si incurri en ese pecado, ya dije por qué, aquí lo purgo. Y aun así, da que pensar la actitud de Moguel, tan seguro de que en las copias no estaban las adiciones. ¿Hablaba de memoria? ¿O es que hemos ido a estrellarnos, en el caso de la del P. Rosado, contra el único ejemplar anómalo, excepcional de la familia?

REPLANTEO: LA FECHA DE A

Voy a considerar de nuevo todos los hechos, antiguos y modernos, los de Alava y los que he allegado por mi cuenta, para dar con la fecha aproximada de la segunda redacción.

De los cuatro libros en que Rodrigo Caro dividió su *Memorial*, sólo el I lleva «notas» al final; están ordenadas por capítulos, en número de cuatro: al cap. IV, al V (aquí está la versión A, sola en su esplendor), al XVII y al XVIII¹. En este libro I se estudia la antigüedad de la villa de Utrera (y, de rechazo, la de Itálica), el tema más cautivador con que pudiera soñar nuestro poeta.

Ya con esta idea de conjunto (téngala el lector siempre presente), podemos ordenar en una serie los pormenores todos del caso, con la esperanza de que apunten eficazmente en el mismo sentido:

1.º En el capítulo V del libro I, Rodrigo Caro, con oca-

¹ Pasma saber que, en la fementida edic. de Bibl. Andal., tres de las cuatro adiciones equivocan u omiten algo. La nota primera, que se dice ser del cap. I, corresponde en realidad al cap. IV (comp. p. 14, n. 3). La nota segunda (A) es la única sana. En el texto faltan las llamadas a las notas 3.^a y 4.^a. La nota 4.^a no corresponde, al menos en sus primeras líneas, al cap. XVIII, sino al cap. XVII. No extraña tanto, en cambio, que una de las llamadas remita a lo que la nota respectiva (p. 95) trata, no en primero, sino en segundo lugar (Girolamo Ruscelli).

sión de la visita a Sevilla la Vieja, se atreve a descubrir sus aficiones poéticas, buscando el mayor ornato del libro: «A las ruinas de esta ciudad hice una Canción cuando allí llegué, año M. D. XCV. Por variar un poco la lección, la pondré aquí». Y a continuación inserta el primer ejemplar de su poema (M).

2.º Este ejemplar aparece allí corregido en un verso. Lo dice así el doctor Alava, de modo más preciso que los otros eruditos:

El verso dice:

Mas si para *entender estos despojos

y al margen izquierdo, respondiendo al asterisco, se pone «escuchar».

Es lo único que el poeta enmienda, la única palabra que le disuena en su primera versión. La nueva, *escuchar*, triunfará, efectivamente, en la segunda. Extraña un retoque así, aislado; no tiene sentido si ya el autor contaba con esta última (A), donde el poema había sufrido una profunda transformación.

3.º Al margen de M escribió Caro, ignoramos cuándo, una nota¹:

Esta Canción está enmendada. Véanse las notas al fin de este libro 1.º.

Repárese: no es en el texto donde está la referencia a la enmienda de la Canción (comp. el punto 1.º), sino en una nota marginal. De tener Caro escrita la segunda redacción en esa fecha (1604), esperaríamos que hubiera hecho alguna de estas dos cosas: o incluir A después de M, o aludir a la existencia de A en el texto (punto 1.º) y, mediante un asterisco o cualquier otro signo, enviar al margen, para escribir

¹ Además de haberlo dicho Moguel, lo especifica Alava: «puso al margen de ella [de M] la siguiente llamada».

allí estas únicas palabras: «Véanse las notas», etc. Pero no hizo nada de esto.

Volvamos a la nota marginal. ¿Qué era lo que Caro solía expresar en ellas? ¿Para qué le servían? Tuvo a bien decírnoslo: «y así, cuando hay historia que nos ayude, la hallará el lector al margen» (p. LXI). O sea: pensaba reservarlas para citar la autoridad o fuente documental de su exposición. Y así lo cumple; por ejemplo, tras la descripción de Itálica, escribe al margen: «Véase Morgado, en la historia de Sevilla»¹. En realidad, nada nuevo, simple costumbre de la época. Pero hay otros usos de las notas marginales: raro el de aclarar o explicar algo; raro también, aunque explicable por tratarse de un manuscrito en constante elaboración, el de rectificar el texto; en este caso, la nota será de fecha algo posterior, supongo. En las notas breves, ahí concluía todo; en las de cierta extensión, se remitirá a sus compañeras, las sufridas «notas» finales del libro I.

4.º Tras el cap. XVIII, último del libro I, vienen las «notas» finales. Como era de esperar, constituyen verdaderas adiciones, que modifican o amplían algo de lo dicho antes: nuevos libros, nuevos autores, inscripciones y restos recién descubiertos, cambios de opinión, etc. Siempre hallazgos importantes para el autor, material propio o ajeno con el que no contaba al redactar los correspondientes capítulos.

Cada adición corresponde a un capítulo determinado, pero no lo toca en un solo punto, sino en varios (salvo la de A). De otro modo: cada adición es una suma de notas referidas a un capítulo particular; suma uniforme, pues no hay signo (números, blancos, etc.) de separación entre unas y otras, dentro de la unidad a que pertenecen; todas se arraciman allí en ami-

¹ Por cierto que en la edición de Bibl. And. no figura tal nota (nueva prueba de su infidelidad), pero sí la recoge Alava. El mismo explica que las notas marginales del autógrafo se leen con dificultad, debido a las tiras de papel con que alguien, en fecha moderna, reforzó la parte interior de las hojas: «quedaron en parte cubiertas por las tiras, y no pueden leerse íntegramente».

gable compañía. Es de suponer (no consta así, sin embargo, en la edición de Bibl. Andal.) que la confusión se evitaría con las llamadas marginales del texto: dos o más en cada capítulo. Pero lo que interesa es que las varias notas de cada adición siguen el mismo orden que los puntos anotados del texto a los que se refieren. Sería peregrino, pues, creer que todas las adiciones (menos la última) se escribieran en 1604, según se le antojaba a Alava, que explicaba así la continuidad de la escritura en ellas. Yo, al menos, no lo creo, como tampoco que Caro las fuese escribiendo directamente en el manuscrito, a medida que se le ocurrían. ¿Es que iban a presentársele todas las nuevas noticias y experiencias en el término de un solo año y exactamente en la sucesión en que había de ponerlas por escrito? No; habrá que admitir, más bien, que Caro tomó en borrador notas y apuntes durante cierto tiempo, ordenó todo este material después, cuando dió por terminado su trabajo, y, por último, lo insertó en el *Memorial*; mezclada con ello iría también la segunda Canción. En cambio, incluyó directamente la anotación de 1618, de letra mucho más tardía que las anteriores, al final de la adición al cap. XVIII, con el que poco tiene que ver el antiquísimo nombre de Utrera encontrado en los cronicones.

Se dirá que aquí no se trata de acarreo erudito, sino de una refundición poética. Verdad es, y no lo olvido. Pero las observaciones de Alava sobre la letra de las adiciones exigían este análisis, que lleva a retrasar la fecha de las mismas.

5.º En la adición al cap. V inserta el poeta la segunda Canción (A). ¿La dejaría intacta? No: aquella desazón que le consumía vuelve a su pluma para enmendar unos versos, ahora cuatro (44-47), acaso por juzgar irreverente la clara alusión bíblica que transparentaban. Cosa ya sabida para el lector; no, en cambio, la observación que añade Alava, de inestimable valor:

No dice Rodrigo Caro cuándo hizo la corrección que se advertirá comparando este final con el de la misma estrofa de la canción que antecede. El carácter de la letra induce a creer que fué algunos años posterior a la Canción.

Estas palabras confirman lo que yo sospechaba: el poeta, después de escribir A, se demoró todavía unos años en enmendarla. Nótese también que los cuatro versos nuevos anuncian de lejos los de la tercera Canción (¡N, no C!):

está el genio de Itálica clamando
«¡Itálica murió!», con voz llorosa;
y que la flébil Eco lastimosa
«¡Itálica murió!» va resonando,

de igual modo que aquel recrearse del poeta, en la lima de un verso de M, era anticipo lejano de A. En uno y otro caso, las enmiendas anuncian, anticipan lo no cuajado todavía, lo que tardaría años en ser nuevo ejemplar poético de la serie.

Queda algo —sombra de tanta claridad— por decir, y es que la observación del doctor Alava, acabada de citar, está tachada en su opúsculo mediante ligeros, casi desdeñosos trazos verticales que la recorren en toda su extensión. ¿Por su propia mano? ¿O por la de F.-Guerra? No es fantasía esto último; Albino Cañada, que copió para mí el ms. de Alava, me aclara en preciosa nota: «las líneas con que están tachadas ciertas palabras a través del texto, dan la impresión de haber sido escritas con posterioridad al resto. El escrito es mucho más intenso de color, y la letra algo diferente». Si Alava mismo tachó la observación, no sería por falsa, sino por inoportuna para su tesis. Queda, pues, íntegra en todo su valor.

6.º Hasta aquí, sólo indicios externos; ahora añadido uno de tipo interno. La estrofa final («envío») de M cifra o condensa conceptuosamente la lección aprendida por el poeta en Itálica:

¡Ay! despoblada y de conceptos llena,
Itálica hermosa,
que los que comunicas lastimosa
los borra al producir la grave pena.
¡Y como muda lloras tu ruina,
lágrimas y silencio es tu doctrina!

Versos sin paralelo, desaparecidos en los demás ejemplares de la Canción, a pesar de la precisión con que trazan su

retrato. Lo que sí recuerdan, y mucho, es la prosa del *Memorial*, unas líneas antes, al describir el triste espectáculo de Itálica:

... a cualquiera persona de consideración y que alargue el pensamiento en las cosas de este mundo, daría mucho en que entender... Parece que aquellos... edificios están llorando... y amonestando a los que los miran, con un mudo sentimiento...

Compárese (cito primero la prosa, luego el verso):

mucho en que entender	de conceptos llena
están llorando	muda lloras
mudo sentimiento	lágrimas y silencio
amonestando a los que los miran	los [conceptos] que comunicas

Como M es nueve años anterior al pasaje en prosa, Caro estaría bajo su influjo al escribirlo. Pero A, donde nada semejante existe, no habría nacido aún en 1604.

En síntesis, de todos estos indicios, tres (2.º, 3.º, 6.º) dicen que la segunda redacción no estaba compuesta aún en 1604; uno (4.º) reclama al menos un año para la cosecha de adiciones; en fin, otro (5.º) prueba el paso de varios años desde la inclusión de A hasta la enmienda definitiva de los versos 44-47. Es una suma de hechos que provoca, según creo, la plena convicción.

En consecuencia, la segunda redacción no fué escrita antes de 1605 ó 1606, ni recibió sus últimas enmiendas hasta 1608, por lo menos. Poco difieren estas conclusiones de las asentadas la primera vez por mí.

Dediquemos unas palabras, para no caer en ingratitud, a las teorías del doctor Alava, en cuya severa reprensión («Error grave sería», etc.) me he atrevido a incurrir. Para él, la segunda Canción, compuesta poco después de 1595, cuando aún persistía la inspiración del poeta, se incluyó en el tratado en 1604. Pero recuérdese que en 1863, fecha de su estudio, no se había debatido seriamente la autoría de la Canción, y por eso para Alava sólo existían dos versiones, M y A (N pa-

recía todavía «refundición» hecha por el gran Rioja); no podía saber, por tanto, que la inspiración de las ruinas fué aguijón perpetuo para la fantasía de Caro. Lo de 1604 quedó dilucidado líneas atrás. Otro argumento del doctor, las expresiones dubitativas de las dos primeras redacciones (sobre la localización de Itálica), no tiene sentido al faltarle el tercer objeto de comparación, N. Además, la prosa del *Memorial* sigue diciendo, poco antes de recoger la primera versión: «verá en aquel lugar (cualquiera que haya sido)», expresión más cercana a esa primera que a la segunda. En fin, el último argumento (la letra de las adiciones) quedó explicado de modo satisfactorio en el punto 4.º de mi serie.

¿Y la adición última del *Memorial*, con su fecha de 1618? ¿Vale para algo todavía? A mí me sirvió de tope cronológico ideal, en una primera intuición, por ser claro añadido de última hora, sin duda lo postrero que Caro escribió en su historia (descontadas la «Advertencia al Lector» y las *Memorias*). Puede darse por buena la afirmación de Alava: esta adición es posterior «muchos años» a las otras. Lo que ya no sé es cuántos habríamos de calcular aquí.

SOBRE LAS OTRAS REDACCIONES.

Ahora puedo añadir algo más sobre la fecha de la tercera redacción del poema (N). Hoy la creo de hacia 1618. Primero porque el ms. 3888, donde se conserva, ofrece muchas composiciones y documentos que rondan ese año. Segundo, por lo dicho en mi capitulillo III, que no me acababa de convencer entonces: el hallazgo de los cronicones, en 1618, movió a Caro a corregir sus expresiones titubeantes sobre Itálica (lo había sugerido Moguel, pero cambiando la fecha). Tercero, porque en 1617 aparece en Palermo la edición de Medrano. Cuarto y último, porque en ese mismo año Pedro de Lazcano está copiando las poesías del mismo Medrano por encargo de Calatayud. Y el tal Lazcano, bibliotecario del duque de Alcalá, era buen amigo de Caro, pues contribuyó a las *Omni-*

modae historiae (Hispani, 1627, con preliminares desde noviembre de 1625) con un poema «In laudem Ruderici Cari..., amici carissimi». Otro lazo de unión más entre Caro y Medrano. Por si ello fuera poco, ahora parece más verosímil que don Francisco muriera en 1606 (según los nuevos datos ofrecidos por Dámaso Alonso y Stephen Reckert en el tomo II de *Vida y obra de Medrano*).

Si mi presunción es cierta, el año de 1618 habría resultado decisivo en la vida de Rodrigo Caro. Yo me lo imagino, al registrar el gran hallazgo, radiante por contar con nuevas razones de honrar a Utrera y a sus santos (motivos supremos de su vida), pero también sombreado por cierta melancolía. Porque él lo sabía, o lo creía saber: el *Memorial*, escrito de mocedad, era precedido a la luz de las crónicas de Máximo y Dextro; y también comprendía (ahora, a los cuarenta y cinco años de su edad) que los días juveniles, los mejores para crear poéticamente, eran ya sólo puro recuerdo. ¿Sería ésa la causa de aquella crisis de ánimo que intuíamos más arriba, a propósito de la tercera redacción? Quizá. De todos modos, de ella saldría el poeta purificado, hecho nuevo y animoso hombre. Por una parte, osó imprimir —¡al fin!— tratados de recónditas antigüedades, en latín y en castellano. Por otra, algo como una nueva juventud del alma le permitió componer el tercer ejemplar (N) de la Canción, precisamente el que habría de perpetuarse.

De la cronología de la cuarta redacción (G), nada he averiguado. Sí que ha dejado de ser impenetrable la Biblioteca Arzobispal sevillana. De nada vale, porque el ms. C-344, siguiendo con sus vagabundeos, ha desaparecido misteriosamente, o, por lo menos, no se encuentra en su sitio. Me había llegado esta información por otro conducto, y ahora me la confirma mi amigo Francisco López Estrada.

Más suerte he tenido con la quinta Canción (C). Al fin he logrado ver el autógrafo; mejor dicho, la copia fotográfica hecha en el siglo pasado por ciertos diligentes bibliófilos sevillanos. Me comunicó la noticia López Estrada, y, con gene-

rosidad que le honra, impagable para mí, se apresuró a prestarme su ejemplar, que he podido disfrutar por algunos días. Un rápido cotejo de ese ms. con cartas originales de Caro, de fecha muy tardía, me permite asegurar — aquí no puedo hacer más que apuntarlo — que tal versión, como yo suponía, es la última de la serie¹. López Estrada me anuncia que piensa publicarla. Ojalá sus estudios² iluminen de una vez estos problemas de la *Canción a Itálica* que he pretendido airear aquí.

AGUSTÍN DEL CAMPO.

¹ Tal como indiqué en mi artículo, el mejor editor de la versión C es F.-Guerra. Sigue valiendo todo lo que allí decía, pero en el v. 101 el autógrafo dice *gosa* (no *goza*).

² Sólo de título conozco su conferencia inédita *La canción a las ruinas de Itálica: Comentarios e interpretación*, pronunciada recientemente en el curso sobre «La Bética Romana», organizado por la Universidad de Sevilla.