

“Divino ingenio y peregrina mano”: poesía, música y sociabilidad en la madeja intertextual de Villamediana y el abad Maluenda

Rafael Castillo Bejarano
(Saint Lawrence University)

A nadie sorprende ya la libre reutilización de materiales ajenos en los poemas juveniles del conde de Villamediana (1582-1622), unas apropiaciones que no deberíamos apresurarnos a clasificar bajo el moderno concepto de plagio sino como ejercicios de estilo y de depuración de una poética galante adecuada para los ambientes palaciegos. Diversos estudios han puesto de manifiesto los préstamos intertextuales con nobles poetas como Diego Hurtado de Mendoza (Ruestes) y Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas (Dadson 1993), así como con algunos *quinhentistas* portugueses como el propio Camões (Castillo 2018a), de quienes toma versos, estrofas o rehace, traducidos, poemas enteros. Su peculiar *modus scribendi* nos ayuda a comprender los ambientes en los que estos poemas se consumen en una difusión controlada, manuscrita, oral o cantada como elementos de sociabilidad cortesana en salones y academias, en los que a menudo también se generan de manera improvisada.

Entre esas relaciones poéticas del primer Villamediana que ilustran la instrumentalización de poesía y música en los espacios de sociabilidad cortesana, una de las más llamativas y en ciertos aspectos más desconcertantes la constituye el burgalés don Antonio de Maluenda y de la Torre (1554–1615). La maraña intertextual en la que se enredan una docena de composiciones de Villamediana con la escasa producción lírica de Maluenda no puede reducirse en la mayoría de los casos a un problema simple de atribución en manuscritos, sino que debe abordarse bajo la óptica de los modos de creación improvisada, compartida o en competencia lúdica, y de difusión musicada y manuscrita en los mismos espacios de sociabilidad. Como veremos al estudiar esas instancias de autoría dudosa o compartida, esas composiciones de circunstancias o juegos de salón evidencian su naturaleza de instrumento de socialización y proclaman una cercanía personal y poética entre el joven Villamediana y Antonio de Maluenda. Pero, ¿quién fue este poco conocido personaje?

I. Maluenda, virtuoso de la vihuela

Algunos datos biográficos se encuentran dispersos en diversos trabajos, y su obra conservada no alcanza ni siquiera un centenar de sonetos, la autoría de muchos de los cuales no está claramente establecida.¹ Los Maluenda, próspera familia de comerciantes arraigada en Burgos a finales del medievo, entroncó con los principales linajes locales, como los Santamaría, cristianos nuevos como quizá ellos mismos lo fueran. En el XVI, figuran en las primeras filas de la caballería urbana burgalesa, compensando mediante cargos eclesiásticos y gubernativos los reveses de las empresas mercantiles. Desde el palacio de los Maluenda desplegaron una intensa vida social que inscribió su nombre en las principales casas y en los enterramientos de iglesias y monasterios. Cabe resaltar, por

¹ Una sucinta biografía, trufada de inexactitudes, fue esbozada por Pérez de Guzmán. García de Quevedo introdujo correcciones biográficas, aumentadas por García Rámila, que presenta el relato más completo de su vida. Aún añadió algunos nuevos datos López Mata (1935 y 1964).

ejemplo, que su hermana María de Maluenda casó con don García Sarmiento de Mendoza, perteneciente a otra destacada familia burgalesa emparentada con las casas de Castrofuerte y Salvatierra, con quien tuvo algunos hijos (Antonio, Francisco, Isabel y Beatriz) que reaparecerán en relación con su tío el abad.

Tanto su padre, don Andrés de Maluenda, como su hermano mayor, don Francisco, fueron regidores de Burgos, mientras don Antonio, tercer hijo varón, abrazaba la consabida salida eclesiástica, como otros parientes habían disfrutado canonjías u obispados. Tras los imprescindibles estudios en Salamanca y el correspondiente viaje a Roma (donde, por cierto, engendró dos hijas reconocidas luego en su testamento), el ya abad de San Millán tomó posesión hacia 1585 de un canonicato en la Catedral de Burgos, cuyas obligaciones desatendía durante sus frecuentes estancias en la corte. En ese contexto de sociabilidad mundana debió de sacar gran partido a sus dos talentos, la pluma y la vihuela, tan prestigiados en las academias y salones nobles de la época, mediante los que recabó gran fama de fino tañedor y versificador galante, según reflejan numerosos testimonios contemporáneos. Por ejemplo, Suárez de Figueroa lo incluyó entre los vihuelistas eminentes de su tiempo, en su *Plaza universal* de 1615:

En tiempos modernos son celebrados por buenos tañedores de varios instrumentos [...] entre Españoles [...] de Vigüela, el Abad Maluenda, el Licenciado Baltasar de Torres, Fuenllana y Enríquez. De Guitarra, Vicente Espinel (autor de las sonadas y cantar de sala). (f. 193v)

Como músico de renombre lo celebra ya por 1586 el doctor Juan de Salinas, en su jocoso “Itinerario I,” un temprano testimonio no mencionado por los estudiosos de Maluenda. Salinas nos lo presenta envidiado por los míticos liristas de la antigüedad, motivo recurrente que se repetirá en otros elogios: “Pues, ¿qué no diera Maluenda, / con ser la prima de España, / por quien de Anfión y Orfeo / mueren de envidia las almas?” (128). Procedentes ambos de una burguesía acaudalada y ennoblecida, probablemente el doctor Salinas lo conociera personalmente en esa visita a Burgos que describe en su composición, si ya no es que se conocieran de su etapa salmantina o sus respectivos viajes a Roma.² También debió tratarlo el licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa, según otro testimonio que hemos localizado entre sus poemas, muy posiblemente de cuando fue alcalde mayor del Adelantamiento de Burgos. Mosquera, que había estudiado también en Salamanca y que se había impregnado allí de la poesía de fray Luis (y en una tonalidad muy luisiana le había dedicado un par de poemas “Al Abad Francisco de Salinas, catedrático de música en Salamanca”), alaba el virtuosismo musical de nuestro abad en un soneto de resonancias neoplatónicas al que el destinatario le responde por las mismas consonantes (Mosquera de Figueroa 160-61):

SONETO AL ABAD DON ANTONIO DE
MALUENDA, DIGNIDAD EN LA SANTA
IGLESIA METROPOLITANA DE BURGOS

RESPUESTA A ESTE SONETO, DEL LICENCIADO
CRISTÓBAL MOSQUERA DE FIGUEROA POR EL
ABAD DON ANTONIO DE MALUENDA DIGNIDAD
EN LA SANTA IGLESIA METROPOLITANA

² La biografía de Salinas puede consultarse en la introducción a sus obras por Henry Bonneville.

Ocho cielos y el móvil representa
tu lira de esa mano gobernada
y el alma que la oye aprisionada
desamparar su cárcel dura intenta.

Por hallarse tan libre se lamenta
como en el punto cuando fue formada
por la divina mano consagrada
que todo en consonancia lo sustenta.

El que pudo imitar esta armonía
y corta [sic] artificiosa y diestra mano³
llegó donde ninguno fue más dino.

Es Maluenda que en arte y melodía
allá con los divinos es humano
y acá con los humanos es divino.

Espíritu gentil por quien se alienta
de mi pecho la voz ronca y cansada,
florece la esperanza y agostada
y el honor de las Musas se acrecienta.

Si como tu belleza representa
la imagen viva de la edad dorada
cuando la fe y virtud fue aposentada
donde agora es echada con afrenta.

Pudiera yo asustar [sic] la melodía
del bajo son y perezosa mano
al valor de un sujeto peregrino.

Celebrara tu ingenio y cortesía
tu gobierno y consejo justo y cano
¿mas de tal gloria quién podrá ser dino?⁴

Las alabanzas de Mosquera de Figueroa no deben tomarse como un mero cumplido, pues él mismo era perito en música y tañedor, precisamente, de vihuela, según el retrato que de él nos dejó Francisco Pacheco.⁵ El soneto de Mosquera muestra quizá una mayor asimilación de las doctrinas neoplatónicas imperantes tanto en la universidad salmantina como en los cenáculos humanísticos sevillanos como el de Mal Lara. El extendido uso del intercambio de sonetos de reconocimiento mutuo refuerza en este caso los lazos homosociales de dos individuos de equiparable posición, que frecuentan similares círculos académicos y humanísticos, y que profesan de un modo amateur los pasatiempos cortesanos de la música y los versos.

La fama de Maluenda debió de ser reconocida en todos los ambientes, pues ni siquiera Felipe II había podido resistir la curiosidad de escucharlo durante su visita a Burgos en 1592. Efectivamente, el Prudente

tan bien vio el molino de Francisco de Maluenda y le pareció bien y a su hermano el Abad pidió una noche mostrase su zienza y lo hizo pareciendo muy bien como ello lo es y le pidió le rezibiese por su capellán.⁶

No debe sorprendernos este suplemento de visibilidad social que podían conferir las prácticas musicales en determinados círculos, si comprendemos que la vihuela (fundamentalmente la de mano, y en menor medida la de arco) fue el instrumento más prestigiado durante la mayor parte del siglo XVI español. De ello son prueba los nueve libros de vihuela (o de tecla, harpa y vihuela), al tiempo métodos y repertorios, publicados desde 1533 hasta 1578 (Pope 1961, 364), que contribuyeron a su penetración en todos los

³ El sentido pediría la lectura “con.”

⁴ Aparte de correcciones en la puntuación como en el soneto de Mosquera, que no hemos acometido en ningún caso, habría que leer “ya agostada” en el tercer verso, y “ajustar la melodía” en el noveno. Cabe resaltar ya en este soneto de Maluenda un rasgo estilístico al que volveremos a referirnos: el abuso de los dobles de términos o sintagmas a través de una conjunción copulativa.

⁵ En su entrada prosopográfica nos habla Francisco Pacheco de “la grandeza de su ingenio en la Retórica y Poesía, en que fue aventajado; en la Esfera y Geografía y Música, tocando gallardamente una vigüela.” (185) entre otros ilustres tañedores de vihuela, como Cristóbal de Sayas (298), Pedro de Mesa (405), Pedro de Madrid (415) o Manuel Rodríguez (419). Mosquera de Figueroa había escrito también el prólogo para las *Canciones y Villanescas* (1589) de Francisco Guerrero.

⁶ Carta del 2 de octubre de 1592 a los procuradores del Concejo residentes en Madrid, citada por López Mata (1935, 300). No ser admitido al servicio del monarca debió frustrar sus esperanzas de medro en la corte, que siguió visitando, no obstante, con asiduidad, tanto la del segundo como la del tercer Felipe.

ámbitos de la sociedad.⁷ Recientes estudios sobre la sociología de la vihuela (Griffiths 2004 y 2009) ponen de manifiesto cómo este instrumento genuinamente cortesano fue inmediatamente adoptado por amplios sectores de la burguesía urbana, clérigos y mercaderes, hasta su declive a finales de la centuria a favor de la guitarra (Griffiths 2013).⁸ La vihuela fue emblema polisémico que aunaba las modernas corrientes de cortesanía y humanismo, filosofía, música y poesía popular o culta, y unía ambientes tan dispares como las cortes y las grandes casas, la universidad, las academias o las celebraciones religiosas y profanas, amén del ámbito privado.⁹ Amplios sectores de la nobleza incluían la música entre sus prácticas sociales, bien tocándola directamente o con personal a su servicio, a imitación de las capillas reales. Así se desprende del hecho de que reyes y aristócratas fueran los destinatarios de los libros de música, cuyos autores estuvieron a su servicio como profesores o músicos. Libros y vihuelas se encuentran en los inventarios de personajes de la realeza y de las grandes familias en tiempos de Felipe II. Sus mismas hermanas, Juana de Austria y la emperatriz María (por citar algunos ejemplos que nos ayudarán a contextualizar las relaciones y las aspiraciones sociales de Maluenda), promovieron en el entorno de las Descalzas Reales un círculo de aficionados y profesionales de la música,¹⁰ y estrechamente vinculada con éste, podemos considerar la academia musical de don Juan de Borja, perteneciente a una insigne familia de reconocidos aficionados a las letras y la música: recordemos a su padre, el santificado duque de Gandía, o a sus propios hijos, como Francisco de Borja, príncipe de Esquilache, o a su sobrino, el duque de Lerma, cuya familia extendida ocupaba el centro del poder, propagandísticamente reenforcado mediante el mecenazgo cultural más activo del momento.¹¹

⁷ Sobre la importancia del instrumento entre las élites, ver Suárez Pajares, quien discute las tipologías de vihuela más habituales durante el Renacimiento español: la más extendida, la de mano (pulsada con los dedos) o la de arco (221-28).

⁸ En este sentido es significativa la queja recogida por Sebastián de Covarruvias en su *Thesoro de la lengua* (1611) para la voz “vigüela:” “Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha avido excelentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moço de cavallos que no sea músico de guitarra.” (Citado por Griffiths 2013, 21)

⁹ Sobre la relación entre los libros de vihuela y el humanismo, además de Pope (1961), ver Sage (1992), quien ve un pragmatismo de raíz aristotélica como estrategia de difusión en el nuevo mercado editorial, y la respuesta de Rodríguez Campos para quien los vihuelistas difunden entre la nobleza “las mismas ideas sobre la música usuales en las corrientes ideológicas que han moldeado la mentalidad cultural de un sector concreto de la nobleza española que incluye a los emperadores y su entorno,” (883) esto es, el neoplatonismo de importación italiana.

¹⁰ Ver Jaime Moll. Dadson (2007, 107) propone que la emperatriz María podría haber heredado libros e instrumentos de su hermana Juana.

¹¹ Dadson (2007) publica el inventario de la almoneda que se hizo a la muerte de don Juan de Borja, que incluye libros e instrumentos, como vihuelas de arco, que fueron posiblemente adquiridos por su sobrino, el valido Lerma. También da noticias de vihuelas en posesión de don Diego de Silva y Mendoza, conocido como conde de Salinas, cercano al círculo del poder y asiduo de academias y cenáculos poéticos. Sobre la academia musical de Borja abunda también Escriba-Llorca. Sobre las aficiones musicales de su padre el duque de Gandía puede verse Gómez Muntané (2012). Sobre la pasión del príncipe de Esquilache por la música y la inclusión de composiciones suyas en cancioneros musicales, véase Jiménez Belmonte (101 y 218). Para un panorama general del papel de la música en las academias literarias, en las que socializaban los nobles con escritores y músicos profesionales, ver Sanhuesa Fonseca.

Junto al príncipe de Esquilache o el conde de Salinas, el joven don Juan de Tassis y Peralta, que en 1607 heredaría el cargo familiar de Correo Mayor y el reciente título de conde de Villamediana, era una de las personalidades más destacadas de aquellos círculos selectos, que alternaban las ceremonias palaciegas con veladas en reuniones o academias literarias en los primeros lustros del siglo.¹² Por esos años debió tratar Villamediana a nuestro abad Maluenda, bien en la corte madrileña o en la vallisoletana, y siempre antes del viaje del conde a Italia en 1611, Testimonio de esos encuentros personales es el soneto “Al Abad de Maluenda,” un poema de encomio que evidencia no sólo un trato cercano sino incluso alguna que otra audición presencial de las artes del abad.¹³ Villamediana lo saluda efusivamente como tañedor de vihuela, y posiblemente como cantor de sus propias composiciones, entre elogios que pueden aludir también a su estro poético:

Tú, que de Apolo en acordada lira,
al mismo son de tu sonoro acento,
puesta la diestra mano al instrumento,
de Orfeo causas envidiosa ira;
desde la cumbre de este monte mira
cómo te dan las nueve claro asiento,
suspense a tu cantar el manso viento,
y que su coro ya de ti se admira.
Si oscurecida con tu canto queda
la musa de Damón [y] Alfesibeo,
que en tanto nombre puso el mantüano,
no tienes que temer que el tiempo pueda
atreverse a lo menos que en ti veo,
divino ingenio y peregrina mano.

La estampa recrea los tópicos de la antigüedad greco-latina hasta en el nombre del instrumento, pues durante el Renacimiento se tuvo a la vihuela como el correspondiente moderno de la cítara o la lira clásica (Pope 1961, 364-67). El poeta retrata al abad encumbrado en el Parnaso, “puesta la diestra mano al instrumento” a la guisa de Orfeo, lo que nos obliga a recordar el famoso grabado al frente del *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro* de Luis de Milán (Valencia, 1536).¹⁴ Villamediana le augura una fama inmarcesible recurriendo a la manida comparación con Apolo y Orfeo, los míticos creadores de la poesía y la música, y aún de Virgilio, sobre quienes Maluenda triunfa en su doble faceta de músico y de poeta. Según el soneto, se suspende “a tu cantar el manso viento,” y su “canto” oscurece la musa de los pastores virgilianos, Damón y Alfesibeo, que cantaban sus propias tristezas. La insistencia en el verbo “cantar” y la

¹² Por ejemplo, Pinheiro da Veiga presenció cómo doña María de Herrera, la hija del doctor Pérez de Herrera, cantaba un soneto del conde de Salinas en el Prado de Valladolid el 30 de mayo de 1605; al día siguiente recibió de manos de la dama un papel con el soneto que cantó la víspera, junto con otros dos, de Salinas y de Villamediana respectivamente (50-51).

¹³ Publicado por primera vez por Pérez Guzmán (LIX), procedente del Ms. 4.140 de la BNE. También estaba incluido en el manuscrito II-A-12 de la Biblioteca Brancacciana de Nápoles, según anota Ruiz Casanova en su edición de Villamediana, lo que confirma que este soneto se encuadra entre su producción temprana, antes de su viaje a Italia en 1611.

¹⁴ Ver la sección “Orfeo cortesano” de Suárez Pajares (216-20).

comparación con el canto amebeo, nos obliga a considerar la posibilidad nada desdeñable de que el propio abad interpretara sus poemas musicados, cantados o recitados al toque de vihuela, un lucido pasatiempo del ocio aristocrático muy recomendado en los tratados de etiqueta cortesana.¹⁵ ¿No se habían entretenido cantando a la vihuela o al arpa el mismo Garcilaso y el santo duque de Gandía, a veces tañendo y cantando al alimón?¹⁶

Como otros muchos de sus poemas, este soneto ilustra la relación de Villamediana con poetas y músicos, en salones o en academias, en ambientes cortesanos, donde la poesía se difunde y se consume de una manera inmediata, cantada por cortesanos o damas de la corte, como doña Catalina de Acuña, su prima, dama de palacio, o como la tan celebrada doña Ana de Zuazo, camarera de la reina.¹⁷ De doña Ana sabemos que interpretó el papel de Diana en la puesta en escena de la anónima *Fábula de Apolo y Dafne* con la que la emperatriz María agasajó a su hermano Felipe un domingo de carnestolendas de la última década del XVI, con toda probabilidad en el monasterio de las Descalzas.¹⁸ Al finalizar la obra, cantó el soneto XIII de Garcilaso, “A Dafne ya los brazos le crecían,” acompañada de una guitarra. Su canto en academias salmantinas o de la corte, junto con su madre, Agustina de las Torres, fue alabado entusiásticamente por Vicente Espinel y Lope de Vega, entre otros.¹⁹ El propio Maluenda escribió un soneto (el XXV) “A la Sra. Da. Ana de Zuazo, de la cámara de la reina Da. Margarita de Austria,” sin que podamos conocer en qué ocasión u ocasiones llegó a tratarla. En su soneto, Maluenda describe los turbadores efectos de “la voz suave en dulce acento” sobre el auditorio y el poeta mismo. Ese esquema circular en el que la musa que canta inspira nuevos sentimientos en el poeta que la escucha sirvió de modelo a Villamediana en numerosos poemas de elogio a damas cantoras.²⁰

II. Maluenda, poeta ocasional.

En el entorno de don Juan de Borja y la emperatriz María, una vez instalada en las Descalzas, se movió el rector de Villahermosa, Bartolomé Leonardo de Argensola. Con él

¹⁵ El propio Baldassare de Castiglione, aficionado a la vihuela, recomienda este instrumento en varias ocasiones. Por ejemplo, micer Federico afirma que “mas aun pienso que es mejor [que el canto llano] cantar con una vihuela [...] Mas por lo que yo estoy mejor con cantar con una vihuela es por lo que vulgarmente llamamos *recitar* [énfasis en el original], el cual da tanta gracia y fuerza a las palabras que es maravilla” (225). Luis de Milán se presenta a sí mismo tocando una vihuela y cantando poemas en la corte de Germana de Foix en su tratado de cortesanía (455). Entre los artistas profesionales, era reconocido el poeta músico Vicente Espinel que cantaba sus composiciones al son de una guitarra (Pope 1958, 134-35).

¹⁶ Suárez Pajares cita elogios a Garcilaso como músico y vihuelista (217). Sobre los acompañamientos poético-musicales entre Garcilaso y Francisco de Borja, ver Gómez Muntané (519).

¹⁷ Sobre doña Catalina de Acuña como dama cantora, ver Castillo (2018b, 66-68).

¹⁸ Ver referencias en María Sanhuesa (501-02) y una interpretación iconológica en Ramos López. Por cierto, en la representación participaron dos hijos de don Juan de Borja, Carlos y Fernando, y en la obra encontramos como personajes a los pastores Damón y Alfesibeo referenciados en el soneto de Villamediana anteriormente visto. ¿Había asistido de joven a alguna de esas representaciones, o conocía la obra? Recordemos que Villamediana llegaría a escribir su soberbia *Fábula de Apolo y Dafne*, y que además introducirá en la corte madrileña el teatro espectacular palatino de raigambre italiana con *La gloria de Niquea* (1622) que también utilizará música en su representación (Stein, 21-25)

¹⁹ Ver en Martos Pérez algunos de los elogios dirigidos a esta distinguida dama por diferentes artistas, aunque no se recoja, precisamente, el elogio de Maluenda (809-12).

²⁰ Por ejemplo, el soneto “A una señora que cantaba,” el número 14 en la edición de Ruiz Casanova.

también mantuvo trato nuestro abad Maluenda, como muestra otro de esos intercambios de sonetos de cortesía no tenido en cuenta por sus estudiosos:²¹

SONETO DEL ABAD MALUENDA AL CANÓNIGO
LEONARDO

Leonardo, recto juez, censor severo,
de las costumbres de esta edad perdida,
feliz un tiempo en solitaria vida
de la razón guardaste el noble fuero.
Agora adonde mezcla el lisonjero
ponzoña entre alabanzas escondida,
pagas a la ambición desvanecida
pechos indignos del valor primero.
Mas ya la libertad desde la cumbre,
donde desprecia el mundo y sus mudanzas,
favorable a tu voz te mira y llama.
Camina, pues, al rayo de su lumbre,
antes que impidan falsas esperanzas
el presto vuelo de tu ingenio y fama.

RESPUESTA DEL CANÓNIGO

Reconozco tu voz, Catón severo,
que restituye la virtud perdida
y opone a los errores de la vida
el raro ejemplo de tu justo fuero.
Presto por obra tuya el lisonjero,
siempre entre alegres flores escondida,
verá su pretensión desvanecida,
y a mí abrazando a la que amé primero.
Sobre mis aras ha de ver la cumbre
que Olimpo guarda libre de mudanzas
mi gratitud en olorosa llama.
Y pues ha dado tu divina lumbre
suceso a tan felices esperanzas,
seré de hoy más ministro de tu fama.

Maluenda saluda al menor de los Argensola como un “juez” y “censor severo” en reconocimiento a su destacada primacía en el género de la sátira, aunque lo previene contra añagazas cortesanas, como la adulación, que amenazan el ideal humanístico del retiro. El rector responde por las mismas palabras-rima reconociendo la elevación moral y agradeciéndole la guía y los votos. Debía unirlos su condición compartida de canónigos humanistas —alumnos de Salamanca ambos— y poetas ocasionales que, alejados de los usos de los poetas de oficio y profesionales, se conceden un moderado trasiego con las musas, aunque siempre controlando celosamente su difusión oral o manuscrita en cenáculos y círculos elitistas. Los convencionales votos por las famas recíprocas con que concluyen los sonetos han de entenderse, en clave humanista, como el augurio de un inextinguible reconocimiento entre las futuras generaciones de sabios y, en términos más prácticos, una calificada reputación entre los respectivos círculos de sociabilidad en los que cada uno promocionará al otro (“seré ministro”) en lo posible. La poesía constituye, pues, un instrumento de sociabilidad que apenas trasciende de las relaciones privadas a los círculos más próximos. Se permiten a lo sumo cierta visibilidad pública como poetas sólo en ocasiones solemnes, como hicieron ambos en las justas salmantinas por las exequias del Prudente, según estudiaremos más abajo con mayor detenimiento.

Aún así, que Maluenda gozara de cierta fama de poeta fuera de los ambientes aristocráticos nos lo asegura la presencia de su nombre en el “Inquiridion de los ingenios invocados,” incluido en la *Letanía moral* (ca. 1612) de Andrés de Claramonte y Corroy,²² y, cómo no, en la aún más inclusiva nómina del *Viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes

²¹ Proceden del manuscrito Cod. Hisp. 91 de la Biblioteca Estatal de Baviera, estudiado por Ludwig Pfandl. Los tomamos *Rimas* de Bartolomé Leonardo (225-26).

²² “El abad Maluenda, insignísimos varón en letras humanas, y aventajado poeta en Burgos” (Cit. según Gallardo, col. 474).

(Cap. IV, vv. 433-441). No es descabellado suponer que Cervantes o Claramonte, escritores profesionales asiduos a las academias de la época, llegaran a coincidir personalmente con el abad en alguna de tantas reuniones donde se baremaban los prestigios literarios y sociales, aunque también es posible que sólo tuvieran noticias de oídas o que alcanzaran a leer algunas composiciones manuscritas de Maluenda. Muy al contrario que los escritores profesionales, tan pendientes de la proyección de su imagen autorial, los poetas aristocratizantes exageraban un descuido y un desapego por sus composiciones ocasionales mediante la rigurosa evitación de la imprenta y restringiendo la difusión oral o manuscrita. Paradójicamente, esta circulación opaca en ocasiones contribuía a la superinflación, procurada o no, de sus famas literarias, agigantadas por la demanda insatisfecha de los curiosos.

¿Sería ese el caso de la exigua producción de Maluenda? Es necesaria en este punto una breve descripción del *corpus* de la obra del abad que manejamos: aparte de sus dos sonetos anteriormente reproducidos, su entera producción conservada puede encontrarse en *Algunas rimas castellanas del Abad D. Antonio de Maluenda*, editadas por Juan Pérez de Guzmán en 1892. Se trata de casi un centenar de poemas, la mayor parte sonetos de corte petrarquista, religiosos, morales y de ocasión (fúnebres, consolatorios y encomiásticos). Pérez de Guzmán recuperó los poemas de Maluenda del entonces Ms. 328, catalogado ahora como Ms. 4.140, de la BNE, un cancionero recopilado por Antonio Sarmiento de Mendoza, sobrino del abad, no antes de 1628. Este don Antonio Sarmiento de Mendoza (ca. 1580–1651) fue caballero calatravo, y luego gentilhombre de la casa del cardenal-infante don Fernando y secretario-tesorero de don Juan José de Austria.²³ A la altura de 1622 nos informa Alonso López de Haro de su prosapia:

Don García Sarmiento [su padre] hijo de don Antonio Sarmiento de Mendoza, y de doña Isabel Barba su mujer, casó con doña María de Maluenda, cuyos hijos son don Antonio Sarmiento de Mendoza, y don Francisco Sarmiento Cavallero del habito de san Iuan.²⁴ (46)

Su afición por la poesía queda confirmada por la publicación en 1649 de *La Hierusalem del Tasso traducida en octava rima*. El manuscrito contiene dos sonetos del mismo compilador e incluso un soneto “Al desengaño en jeroglífico” de una de sus hermanas, doña Beatriz de Sarmiento, dama de palacio.²⁵ En él se recogen también poemas de autores como Lope, Góngora, el conde de Salinas, el rector de Villahermosa y el Correo Mayor. “De Villamediana hay buen golpe, y todo induce a la sospecha de que estas poesías

²³ Ver entrada en *Diccionario enciclopédico hispano-americano* (761). Sobre su ingreso en la casa del cardenal-infante en julio de 1622, ver Gascón de Torquemada (127).

²⁴ No nos aporta ninguna información de las hijas, pero sí de otro hermano suyo, don Francisco, caballero de la orden de Malta del que no tenemos más noticias, pero del que queremos expresar cierta conjetura. En el escabroso lance amoroso con doña Ana de la Cerda (mujer del marqués del Valle) en el que Villamediana se enemistó con su rival el duque de Uceda, nos cuenta Pinheiro da Veiga que el joven Correo Mayor le envió un mensaje desafiante al hijo del valido mediante “un tal don Francisco, caballero de Malta, amigo de don Juan [de Tassis],” con el que finalmente viajó a Flandes en 1605 (Pascual de Gayangos 14-15). De tratarse del mismo caballero, la noticia confirmaría la amistad entre el conde y los sobrinos del abad Maluenda, aproximadamente de su edad, y nos ayudaría a comprender mejor el contexto del enmarañamiento poético que nos disponemos a describir

²⁵ Reproducidos en la introducción de Pérez de Guzmán (L-LII).

en su mayor parte debieron leerse por sus autores en alguna Academia particular de las de aquel tiempo” (Pérez de Guzmán, XX).²⁶

III. La maraña intertextual de Maluenda y Villamediana

El entusiasta Pérez de Guzmán reprodujo todas las composiciones atribuidas a Maluenda, sin advertir las dificultades de esclarecimiento de autoría entre otros poetas cuya obra no estaba completamente fijada para esa fecha.²⁷ Aparte de los poemas de Villamediana correctamente identificados, Antonio Sarmiento compiló una decena de composiciones que atribuyó a su tío pero que plantean problemas de filiación con otros recogidos en las diversas ediciones del conde, que parten, hay que tenerlo en cuenta, de la edición póstuma de sus obras y las reediciones ampliadas sobre las que Villamediana, en principio, no tuvo control. Superpuestas al aristocrático descuido de los autores, habría que contar con las imprecisiones del sobrino compilador y del enigmático y voluntarioso licenciado de los Valles que aseó para la stampa los papeles del malogrado conde. Esas dificultades no se reducen en muchos casos a una decisión última sobre quién es el autor de una composición, sino que se presentan también como coincidencias de fragmentos, estrofas o versos compartidos, en lo que podríamos considerar reelaboraciones o variaciones de un poeta sobre otro. Algunos casos han sido identificados y examinados por los sucesivos editores de Villamediana; otros se identifican aquí por vez primera. Presentaremos en las siguientes páginas esta docena de enigmas, arrojando en algunas ocasiones nueva luz sobre estos problemas ecdóticos, porque, a nuestro parecer, ilustran algunas características de la creación y la difusión de la poesía en los ambientes nobiliarios: autoría compartida o en competencia lúdica, transmisión oral o manuscrita entre conocidos, o reuso de poemas para ocasiones similares con distintos destinatarios, entre otras.

El primero en constatar la doble atribución de algunos sonetos fue Eloy García. Manejando únicamente la edición princeps de Villamediana, identificó entonces las primeras cinco coincidencias que comentamos en el orden de su exposición:

1.-El soneto XVIII de Maluenda “No consagréis a la inmortal memoria” con el soneto de Villamediana “Al mismo [A la muerte del Rey nuestro señor Felipe Segundo],” que con mínimas variaciones aparece en la edición princeps de Zaragoza de 1629. Eloy García (8-9) se inclinó por la autoría de Maluenda porque en el manuscrito aparece el comentario: “En Salamanca llevó el premio este soneto, que fue un diamante y cincuenta ducados.” Rozas y Ruiz Casanova lo incluyen entre los de Villamediana sin justificación. Ruestes anota alguna indagación acerca de las celebraciones en la universidad salmantina a la muerte del Prudente, pero sólo obtuvo noticias de la convocatoria de las justas, no de los premios concedidos, de la misma manera que Pérez de Guzmán, al editar las *Rimas* de Maluenda, afirmaba que “los versos de aquel certamen, o no fueron publicados o se han

²⁶ Lo describe así el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*: “Contiene poesías de Lope de Vega, Texada, Tomás Crato, López de Zarate, Tomás Gudiel, Góngora, Ludovico Diego Colmenares, Felipe IV, Ludovico Gonzaga, Antonio González, Juan Bautista de Mesa, Duque de Lerma, Beatriz Sarmiento, Bocángel, abad Antonio de Maluenda (la mayoría), Leonardo de Argensola, Cetina, Arguijo, Antonio de Mendoza, Iñigo de Corcuera, Villamediana, Felipe de Albornoz, Rojas, Antonio Sarmiento, Conde de Salinas, Jerónimo de Rivera, Mudarra, y anónimas.” (278)

²⁷ Por ejemplo, el que Pérez de Guzmán edita como “Soneto LI” de Maluenda (y como de Maluenda lo incluyó José Manuel Blecu en su *Poesía de la Edad de Oro*) es el famoso poema del conde de Salinas “Estas lágrimas vivas que corriendo.”

perdido” (XXVI). Pero no se han perdido: se conservan en una relación detallada de las exequias que incluye los poemas premiados, recopilada y mandada a imprimir por Matías de Porres y dedicada a don Álvaro de Bazán y Benavides, II marqués de Santa Cruz. Allí figuran los poemas de, entre otros insignes alumnos de Salamanca, Miguel Cejudo, el joven Paravicino, don Antonio de Borja (a la sazón rector; hijo de don Juan de Borja), Bartolomé Leonardo de Argensola y, cómo no, nuestro abad Antonio de Maluenda, a quienes Porres había solicitado sus contribuciones.²⁸ Por cierto, que “[p]redicó el sermón el Maestro don Manuel Sarmiento de Mendoza, canónigo de Jaén,” tío paterno del compilador y conuñado de nuestro abad.²⁹ El soneto original, ya definitivamente de Maluenda, aparece allí bajo el epígrafe “Del abad Maluenda. Llevó premio igual al de don Juan Luis Campi,” esto es, compartió *ex aequo* con el arcediano de Aliaga el premio en la categoría de sonetos.

Resuelta la duda de la autoría, podemos conjeturar que Villamediana mantuvo una copia entre sus papeles (y de ahí debió trasponerlo a la princeps su primer editor), pues lo conocía perfectamente, lo asimiló y reutilizó versos o la misma estructura en varias de sus composiciones. Por ejemplo, el tercer verso, “de arneses rotos, yelmos abollados,” es reutilizado por Villamediana en el soneto “Esta cuna feliz de tus abuelos” (cuyo primer terceto reza: “Presas banderas, príncipes vencidos, / rotos arneses, yelmos abollados, / mármoles son del tiempo no mordidos”) y en la “Silva que hizo el autor estando fuera de la Corte” (v. 106: “el roto arnés, el abollado yelmo”). Uno de los sonetos a la muerte de Enrique IV de Francia contenidos en el ms. de la Brancacciana principia: “El roto arnés y la invencible espada.”³⁰ Insistimos, el hábito de incorporación de materiales ajenos en sus composiciones ha sido ya suficientemente demostrado y volveremos a verificarlo en numerosas ocasiones.

2.-El soneto XX de Maluenda, “Yace aquí el gran Felipe: al claro nombre,” coincide con el de Villamediana, “A la muerte de nuestro señor Felipe Segundo,” que precede al anterior en la princeps de 1629. Eloy García apoya la autoría de Maluenda porque en el manuscrito el último verso está tachado y sustituido por otra variante, junto a una nota que dice “Del mismo abad mejor.” Los editores modernos de Villamediana lo incluyen entre los del conde, pero una vez que conocemos las imprecisiones de la princeps y los usos poéticos del conde, habría que mantener las reservas.

3.-El soneto II de Maluenda, “Cuando os miro pendiente de un madero,” comparte los cuartetos con el VII de la princeps de Villamediana, y difieren por completo los tercetos. Eloy García apunta hacia un posible juego de academia, una conjetura muy plausible.

²⁸ Registra la existencia Inmaculada Osuna (295). Las 33 hojas sin numeración del ejemplar único del opúsculo impreso sin data crónica ni tónica ni nombre de impresor, en cuya edición trabajamos, se encuentran encuadernadas en el volumen facticio R/38097 de la BNE.

²⁹ Ver su retrato y semblanza en Pacheco (199-200). Se ha considerado que este personaje, luego canónigo en Sevilla, pudiera haber entregado a Quevedo el manuscrito de fray Luis utilizado para la edición de sus poesías.

³⁰ Otras influencias son evidentes, por ejemplo, en el soneto “A la casa de Nuestra Señora de Loreto,” donde, además de las rimas, marcamos algunas coincidencias con los números de versos:

Maluenda	Villamediana
No consagréis a la inmortal memoria (1)	No colosos, ni pompas de romanos (1)
Mas...(5)	mas ... (3)
En las almas se estampe el claro ejemplo (9)	En las almas se estampe la memoria (9)
Huya lejos de aquí el vulgo profano (11)	Huyan lejos de aquí pechos profanos (5)

La construcción “No... ni..., mas...” remite a otro célebre soneto funeral, “No las francesas armas odiosas” de Garcilaso a su hermano.

Rozas lo excluye del catálogo sin comentarios, e igualmente lo ignora Ruiz Casanova sin justificación. Lo edita Ruestes entre los de Villamediana, consecuente con su proyecto de edición de la princeps, y compara las dos versiones como las dos composiciones distintas e interrelacionadas que son. Prefiere, por coherencia religioso-doctrinal, la de Villamediana, aunque presente la “idea atrevida, mas no soberbia” de la “absoluta certeza de su propia salvación.” Añade que la expresión “tribunal severo” reaparece, ciertamente, en otros poemas del conde, lo cual no es, pensamos, prueba de autoría: se ha documentado suficientemente cómo Villamediana reusa una y otra vez los saqueos de otras composiciones ajenas. Finalmente, Ruestes verbaliza una reflexión que podríamos hacer extensiva a buena parte de los casos tratados y por tratar:

Las semejanzas y divergencias aducidas —que convendrá tener en cuenta al abordar el complejo problema de autoría o atribución— ponen de manifiesto la existencia de dos personalidades poéticas diferentes, por lo que cabe preguntarse: ¿quién imita a quién? (22)

Maluenda se nos antoja un poeta de una generación anterior, que busca cierta suavidad y dulzura, cierta armonía, difuminando los bordes y atenuando los contrastes. Villamediana, por el contrario, apuesta por la intensidad y la definición concisa, por el concepto perfilado. Fijémonos en algún detalle de los tercetos, completamente diferentes:³¹

MALUENDA

Mas a par del temor con menos vida
la esperanza se alienta y reverdece
cual con la rica lluvia mustia rosa.

¡Ay viva y fértil planta, producida
del noble tronco donde brota y crece
fruto inmortal de redención gloriosa!

VILLAMEDIANA

Mas entre el miedo crece la esperanza
en la inocente sangre derramada
que por lavar mis culpas dio su vida.

Fe cuyo aliento a conocer alcanza
que alma con sangre de su Dios comprada
será a su mismo autor restituida.

En estos seis versos de Maluenda aparecen ya tres casos de dobles de verbos o adjetivos, como amortiguando lo enunciado. El verso 11 presenta ya un símil introducido por “cual.” Villamediana es muy poco dado a los símiles, que introducen más ambigüedad o más dispersión que la metáfora, pues suponen un desvío temporal del asunto principal, un desahogo que reduce la intensidad constante. Muy escasas veces en sus poemas encontramos un símil introducido por “cual,” y más de la mitad de esos casos se producirán en estos pocos sonetos en los que el ms. 4.140 ha planteado algún problema de autoría con relación a Maluenda. El símil en los tercetos del abad nos reconduce a otra tendencia frecuente en sus poemas: las comparaciones florales, vegetales, primaverales, meteorológicas, etc., que reproducen plásticamente un tenue hedonismo de la materialidad. Por el contrario, Villamediana suele mantenerse estrictamente en el terreno del concepto

³¹ Aunque Ruestes afirma que los tercetos van cada uno por su lado, no es completamente cierto: los dos comienzan con el adversativo “mas” que en la volta del soneto disuelve el temor de los cuartetos en la creciente y explicitada “esperanza.” La palabra “vida” aparece como rima (la única que comparten los tercetos de ambos sonetos), así como la palabra “crece.” Obviamente hay conocimiento de un soneto completo al componer el otro.

abstracto (todavía no estamos en los poemas de su segunda manera gongorino-marinista, de una plasticidad desbordada). Alguna de estas apreciaciones volverán a surgir en los casos siguientes.

4.-El presunto soneto LXXII de Maluenda, “Vuelvo no cual rebelde fugitivo,” coincide con el de Villamediana “Vuelvo y no como esclavo fugitivo” salvo en los dos últimos versos del segundo cuarteto y varias diferencias menores. Rozas, Ruestes y Ruiz Casanova lo admiten como de Villamediana. Es cierto que la sumisión vasallática a la dama, la ufanidad gloriosa con que lo confiesa y la jactancia de saberse envidiado por ello son motivos de la ideología amorosa neocancioneril que se ajusta a la producción inicial de Villamediana. Incluso el léxico y las expresiones coinciden con otros poemas del conde: el verso 6, “de un dolor no creído o no aliviado,” recuerda el verso 7 de su soneto prologal:³² “sino mostrar creído y no aliviado.” Pero no es menos cierto que esos mismos estilemas aparecen en otras composiciones de Maluenda: “Y en este tan triste estado / tomaría por partido / que mi mal fuese creído / aunque no fuese aliviado.”³³ Los rasgos estilísticos no nos permiten, pues, inclinarnos en ningún sentido, máxime cuando vamos comprobando que Villamediana imita y reelabora a Maluenda.

5.-El soneto XLVI de Maluenda “Sólo este alivio tiene un desdichado” comparte el primer cuarteto con otro de Villamediana, con una ligera diferencia. Los restantes versos difieren, y son, por tanto, sonetos distintos, si bien comparten las palabras-rima “gloria” y “memoria” del segundo cuarteto, lo que asegura que uno de ellos se compuso con el conocimiento del otro. Sin embargo, todos los editores, siguiendo a Rozas, defienden la autoría de Villamediana frente a la atribución a Maluenda en el Ms. 4.140, donde en realidad, como decimos, se le atribuye al abad otro soneto distinto con el mismo cuarteto inicial.³⁴ El de Villamediana desarrolla, consecuente con el arranque, el insuficiente —y a la postre hiriente— consuelo de no tener que lamentar ningún perdido bien para quien, como el poeta, nunca alcanzó favor alguno. El de Maluenda introduce un giro en el segundo cuarteto para contraponer cuánto mayor será la desesperación de quien pierda un favor alguna vez gozado, pero moviéndose siempre en una casuística impersonal que no atañe al enunciante. Nuestra opinión es que, dada la evidente interrelación entre ellos, alguno o ambos surgen como divertimento académico que explota en contrapunto deportivo un tema propuesto o glosa unos versos iniciales.

Hasta aquí llegan las coincidencias apuntadas por Eloy García, quien las considera un enigma y subraya la similar falta de autoridad del compilador del manuscrito y del primer editor de Villamediana. Continúan, no obstante, las coincidencias, algunas de ellas advertidas después por los editores modernos del conde.

6.-El presunto soneto XVII de Maluenda, “César, después que a la francesa gente,” coincide con el de Villamediana “A Carlos Quinto,” recogido sólo a partir de la edición madrileña ampliada de 1635, salvo algunas variantes, la más importante de las cuales es el tercer verso: “y de la gran Germania rebelada” en lugar de “y de Alemania y Flandes

³² El soneto “Nadie escuche mi voz ni triste acento.”

³³ De las redondillas “A una dama que le motejó que no componía sino versos graves.”

³⁴ Ruestes llega incluso a corregir el último verso del cuarteto inicial (el común) del soneto de Villamediana, impreso, con el del manuscrito: “llora *el* presente mal, no *el* bien pasado,” añadiendo los artículos que no aparecen en la versión del conde. Como decimos, son dos sonetos distintos, y en parte, dos poéticas distinguibles. Villamediana prefiere no usar artículos para ganar en concisión, en severidad y en apariencia de impassibilidad.

conjurada” del manuscrito. Curiosamente, la edición de Rosales de 1944 recoge en el tercer verso del soneto de Villamediana “y de Alemania y Flandes rebelada,” a medio camino entre ambas versiones. El soneto recuerda (en las rimas, en el tono y en el sintagma “francesa gente”) el soneto fúnebre a Enrique IV “El roto arnés y la invencible espada” con resonancias maluendinas que mencionamos más arriba.

7.-Aunque la coincidencia no ha sido notada por ningún editor, el soneto de Villamediana “A una gran señora que dejó el siglo,” que comienza “Tú, que la dulce vida en cortos años,” añadido en la edición de 1635 es, salvo pequeñas variantes, el mismo soneto XXIV atribuido a Maluenda en el manuscrito, donde lo precede el epígrafe “A D^a. Isabel Sarmiento, su sobrina, cuando tomó el velo en las Descalzas de Madrid.”³⁵ Efectivamente, sor Isabel, burgalesa, hija de don García Sarmiento de Mendoza y hermana del compilador, ingresó en 1607, a los 22 años en el selecto convento madrileño.³⁶ En materias familiares tan cercanas, nos parece más fiable la atribución de su sobrino a Maluenda que la adjudicación tardía del soneto a Villamediana en la reedición ampliada de 1635. Es muy posible, como en otros casos, que Villamediana conservara una copia entre los papeles que dejó, confundiendo a sus albaceas poéticos. Podríamos añadir como rasgo inusual de Villamediana, como vimos en otro caso, el uso de un símil introducido por “cual” (“cual nave que en la noche tenebrosa / teme del mar los encubiertos daños,” vv. 7-8) para reforzar nuestra opinión.

8.-Los cuartetos del soneto XXVIII de Maluenda “A la muerte de un niño muy lindo”

Este pimpollo tierno y generoso,
que se mostraba ya fresco y lucido,
del patrio fértil tronco dividido
cayó en el seno del común reposo.

Mas traspuesto en terreno más dichoso,
de nueva flor y fruto enriquecido,
no teme la inclemencia ni el bramido
del seco invierno y Austro tempestuoso,

se corresponden con los del soneto de Villamediana “A la muerte de un niño” procedente de la princeps. Sólo el verso 6 difiere en los cuartetos: el “de nueva” en Maluenda pasa a ser “renueva,” retoque intensificador, en la versión de Villamediana. Rozas y Ruestes advierten la coincidencia y fallan a favor del conde. En mi opinión, este soneto se aleja de la estética de Villamediana y presenta rasgos muy propios de Maluenda: los dobles de adjetivos y nombres (“tierno y generoso,” “fresco y lucido,” “flor y fruto,” “seco invierno y Austro tempestuoso”) y la imagería vegetal, del cultivo y meteorológica. En los tercetos de su versión, Villamediana elimina algunos elementos bimembres e introduce retoques intensificadores (enfaticamos las diferencias):

³⁵ Dos de las diferencias parecen peores opciones en el manuscrito de Maluenda: “en el alma dichosa y aprendada” del verso 10 y “que si el piloto al divisar la sierra” del verso 12, frente al impreso de Villamediana que da respectivamente “en el alma dichosa, ya prendada” y “que si el piloto al divisar [la] tierra,” aunque este último verso resulta hipométrico al faltar el artículo.

³⁶ Ver Vilacoba y Muñoz (134).

MALUENDA

Que en el reino inmortal, do no hay mudanza
 luce otro sol más puro, *hay* otro cielo,
 que en las plantas *infunde* eterna vida.

¿Quién, pues, con tan segura confianza
 osa alargar la rienda al tierno duelo
 viendo en verde *sazón* gloria florida?

VILLAMEDIANA

Que en el *eterno reino sin* mudanza
 luce otro sol más puro *a* otro cielo
 que en las plantas *influye* eterna vida.

¿Quién, pues, con tan segura confianza,
 osa soltar la rienda al *desconsuelo*
 viendo en verde *razón* [sic] gloria florida?

Pensamos que este tipo de poesía de circunstancias para ser enviada a unos destinatarios determinados, sin previsión de difundirlas en círculos amplios, son terreno propicio para la reelaboración o reuso de patrones preexistentes, ya sean propios o ajenos.³⁷ No perdamos de vista la tendencia a la apropiación y reelaboración de materiales por el Correo Mayor. Quizás Villamediana conservara una copia de un soneto original de Maluenda para reutilizarlo directamente o como modelo en ocasiones señaladas para destinatarios particulares. Así, pudo salir del paso, por ejemplo, al tener que consolar a sus parientes políticos, los duques del Infantado, por un malogrado embarazo, en sendos sonetos “A la muerte de un niño que abortó la Duquesa del Infantado” y “Al duque del Infantado por la muerte del mismo niño.”³⁸ En los cuartetos del segundo, se inserta el símil

³⁷ ¿No reconocemos ecos en estos poemas, por ejemplo, del soneto fúnebre que Figueroa había escrito “A la muerte de un hijo de Garcilaso de la Vega, que murió como su padre, en la Guerra”?

Oh del árbol más alto y más hermoso,
 que produjo jamás fértil terreno,
 tierno pimpollo ya de flores lleno
 y a par de cualquier otra planta glorioso:
 el mismo viento airado y tempestuoso
 que a tu tronco, tan lejos del ameno
 patrio Tajo, arrancó, por prado ajeno
 te deshojó con soplo presuroso,

y una misma también piadosa mano
 os traspuso en el cielo, a do las flores
 de ambos han producido eterno fruto.

No os llore, como suele, el mundo en vano,
 mas conságreos altar, ofrezca olores
 con voz alegre y con semblante enjuto.

Mercedes López, la editora, localiza la fuente de algunos versos, como en otros muchos poemas de Figueroa, en el *Bucolicum Carmen* de Petrarca, donde se hace una mención al Austro que reaparece en nuestro soneto compartido.

³⁸ En enero de 1610 escribe Cabrera de Córdoba: “Estaban muy contentos en casa de los duques del Infantado, por ver preñada a la condesa de Saldaña, en seis meses, la cual ha malparido de una hija; y dicen que de habérsela antojado unas fresas, que no es tiempo de ellas, y así han quedado con gran sentimiento de este suceso” (395). Es altamente probable que el soneto esté dedicado a esta desgracia. La condesa de Saldaña era entonces heredera del ducado del Infantado, y es muy posible que se la identificara por ese título al menos en 1629, cuando se imprimió el soneto. Por otra parte, la duquesa del Infantado, su madre, no estaba ya en edad de concebir por aquellos años. No es de extrañar que Villamediana dedicara dos sonetos de circunstancias para consolar al conde de Saldaña, hijo del valido, y al duque consorte del Infantado, con cuya sobrina se casó en 1601 (Cabrera, 111).

clásico de la rosa cortada antes de tiempo³⁹ entre tópicos y estilemas similares al “compartido” con Maluenda, como la imaginería vegetal y la trasplatación celestial:

Vuestra prenda, señor, cediendo al hado
con inhumana muerte lastimosa,
quedó marchita y mustia como rosa
sin sazón ofendida del arado.

Mas a fragancia en culto no alterado
de más noble pureza y más hermosa,
mano que nos parece rigurosa
para fruto mejor la ha trasplantado.

Aunque tampoco advertido por ningún editor, los cuartetos del primero rehacen prácticamente los mismos motivos que los anteriores, reutilizando vocablos y rimas:

Esta rama del árbol generoso,
anticipadamente florecida,
de su materno tronco desunida,
cayó en el seno del común reposo.

Mas traspuesta en terreno más glorioso,
en primavera eterna, *eterna vida*
logrando está, seguramente unida
a *sol más puro* en cielo más dichoso.

Villamediana sustituye el “del patrio fértil tronco dividido” en el soneto compartido por “de su materno tronco desunida,” más adecuado para consolar a una madre por un malparto. Obsérvese que, además de los conceptos vegetales y del vocabulario, el v. 4, casi todo el v. 5 y algunos sintagmas son tomados *ad pedem litterae* del soneto compartido atribuido a ambos poetas (énfasis nuestro). Esto no prueba que aquel soneto sea original de Villamediana, que acostumbra a reutilizar sus propios versos o los ajenos adoptados en múltiples ocasiones. Los tercetos de este soneto de Villamediana no están ya relacionados con los del “compartido” sino que coinciden prácticamente con los que encontramos en otro soneto fúnebre de los atribuidos a Maluenda, que veremos en el siguiente caso.

9.-El soneto XXIX de Maluenda, “Cuando el hermoso infante en dulce acento,” es una consolatoria por la muerte de un niño que ya repetía el nombre de su madre, no a un aborto como el último de los sonetos de Villamediana estudiados. Aunque los cuartetos son completamente diferentes, los tercetos muestran estrechas coincidencias en todos los versos, excepto lo que parecen retoques en el soneto de Villamediana a fin de depurar el lenguaje:

MALUENDA
Cortóle en flor la envidia, temerosa
de ver maduro el fruto de la gloria

VILLAMEDIANA
Y aunque quiso la envidia recatada
no ver maduro el fruto de la gloria

³⁹ Eneida (IX, vv. 433-437). Ver en Vicente Cristóbal un rastreo del símil en la antigüedad y en la época moderna.

que prometió principio de tal planta:
 mas no llegue al sepulcro voz llorosa,
 que lo impide la fe, y en su memoria
 la tierra y Cielo alegres himnos canta.

que produjo pimpollo de tal planta,
 madre suya es la Iglesia, y, consolada,
 dulces himnos ofrece a su memoria:
 ¿qué llora el mundo, pues, si el cielo canta?

Es indudable que uno de los autores tuvo delante (o en la memoria) el soneto del otro, aunque ningún editor percibió las similitudes.

10.-El soneto XXXIV atribuido a Maluenda por el manuscrito es el mismo que “De los aplausos que miró triunfales” de Villamediana, como anotan los editores siguiendo a Rozas, quien aduce la “larga estancia en Italia” del conde (50n), sin recordar que también Maluenda tuvo su *grande tour* italiano. Para Ruestes, el soneto es “netamente villamedianino.” Una vez más, encontramos depuraciones e intensificaciones desde la versión manuscrita hasta la impresa, como la sustitución de “sombras de olvido” del primero por “tumba de olvido” en el segundo, sintagma caro a Villamediana, que lo emplea en su famoso soneto “Silencio, en tu sepulcro deposito.”

11.-El soneto L atribuido a Maluenda en el manuscrito se corresponde con el soneto de Villamediana “La llama recatada, que encubierta”. Rozas, y a su zaga Ruiz Casanova, lo adjudican a Villamediana. Las diferencias entre el manuscrito y el impreso evidencian un trabajo de pulido y concentración expresiva, lo que indica que Villamediana estuvo trabajando sobre un primer estadio de un soneto, probablemente ajeno.

12.-El soneto XLIX de Maluenda (“Mil veces de corrido y maltratado”) no tiene otro correspondiente en Villamediana, pero, como ocurría con diversos poemas de Diego Hurtado de Mendoza o del conde de Salinas, algunos de sus versos van insertados, como teselas de un mosaico, en otros poemas suyos. Copiamos los versos 5-14 del de Maluenda y las correspondencias que hemos hallado en otros poemas: (a)Versos 7-8 del soneto “Cuando por ciegos pasos he llegado”; (b)Versos 1-4 del soneto “Ésta no es culpa, aunque su inmensa pena”, y (c)Versos 13-16 de las liras “El viento delicado”:

MALUENDA

Mas en volviendo a ver mi objeto amado
 pierdo la queja y cobro tal aliento,
 que con más fe y menos escarmiento
 vuelvo a servir contento y mal pagado.

Y con semblante y voz de piedad digna
 pido perdón de mi gloriosa pena
 de culparme que no la he cometido;
 si amar hombre mortal beldad divina
 en el reino de amor no se condena,
 por desacato libre y atrevido.

VILLAMEDIANA

(a)con mayor fe y con menos escarmiento
 vuelvo a servir contento y mal pagado

(b)Ésta no es culpa, aunque su inmensa pena
 a mortales asuntos me destina,
 si amar hombre mortal beldad divina
 en tus leyes, Amor, no se condena.

(c)Gloriosamente pena
 el que a tanta disculpa se destina,
 si ya Amor no condena
 a amar hombre mortal beldad divina.

El conocimiento y la asimilación del soneto de Maluenda resultan evidentes y apoyan nuestra propuesta de que verdaderamente hubo una apropiación de materiales del abad por parte del Correo Mayor.

13.-El segundo cuarteto del soneto LXXX atribuido a Maluenda acaba con los versos “que muero por volver donde he dejado / la parte que es más propia y menos mía.” Son versos repetidamente usados por Villamediana, por ejemplo, en el soneto “Obediencia me lleva y no osadía”:

Obediencia me lleva y no osadía,
tan igual al amor que la ha causado,
muriendo por volver donde he dejado
la parte que es más propia y menos mía.

O en el soneto “Después que me llevó el abril su día”:

Después que me llevó el abril su día,
mis ojos verdaderos son corriente,
dígalos Amor que os rinde francamente
la parte que es más propia y menos mía.

Salvo en casos tan palmarios como el primero o el séptimo de los abordados, no podemos basarnos en la única fuente del manuscrito 4.140 para mover, soneto acá, soneto allá, las difusas lindes de autoría de Villamediana o de Maluenda. Pero, de acuerdo con el hábito de reescritura confirmado con los poemas de Diego Hurtado de Mendoza, del conde de Salinas y de autores portugueses, resulta muy plausible que en la mayoría de esos casos dudosos el Correo Mayor mantuviera copias de poemas de Maluenda entre sus cuadernos, y que sus primeros editores los incluyeran en unas ediciones póstumas para las que no estaban destinados. Muy probablemente Villamediana los guardaba como modelos de imitación, pues resulta evidente que en los casos de coincidencias parciales o de préstamos de versos, partía de poemas de Maluenda para él muy conocidos, explotándolos como material de cantera para sus propias composiciones. Esos préstamos son prueba no sólo de una afinidad poética, sino de un conocimiento pormenorizado de la corta producción del abad a través de copias manuscritas y, con toda probabilidad, una frecuentación y un trato personal en los mismos ambientes cortesanos donde poesía y música eran prestigiados instrumentos de reputación y de sociabilidad.

Obras citadas

- Cabrera de Cordova, Luis. *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614*. Madrid: Impr. de J.M. Alegria, 1857.
- Castiglione, Baldassare de. *El cortesano*. Trad. Juan Boscán, ed. Mario Pozzi. Madrid: Cátedra, 1994.
- Castillo Bejarano, Rafael. “Un poco de acá y un poco de allá: acarreo de materiales y síntesis de una poética galante de raíz hispanolusa en el primer Villamediana.” *Calíope* 23.1 (2018): 7-33.
- . “Humanos serafines: La intercesión en la gracia regia de las damas de palacio desde Góngora a los poetas cortesanos.” *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas* 6.2 (2018): 41-81.
- Cervantes, Miguel de. *Viage del Parnaso y poesías varias*. Ed. Elias. L. Rivers. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- Cristóbal, Vicente. “Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna.” *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos* 2 (1992): 155-88.
- Dadson, Trevor J. “La poesía amorosa de los Condes de Salinas y Villamediana: ¿un diálogo subtextual?” *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, Vol. 1*. Coord. Manuel García Martín. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993. 269-78.
- . “Music Books and Instruments in Spanish Golden-Age Inventories: The Case of Don Juan de Borja (1607).” En Iain Fenlon y Tess Knighton Eds. *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Kassel: Edition Reichenberg, 2007. 95-116.
- Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes, Vol. XVIII*. Barcelona: Montaner y Simón, 1896.
- Escriba-Llorca, Ferrán. “Conversaciones de Música a finals del segle XVI: el cas de l'acadèmia de Joan de Borja y Castro.” *Scripta* 9 (2017): 312-23.
- Figueroa, Francisco. *Poesía*. Ed. Mercedes López Suárez. Madrid: Cátedra, 1989.
- Gallardo, Bartolomé J. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos: Tomo 2*. Madrid: Rivadeneyra, 1866.
- García de Quevedo, Eloy. *El Abad Maluenda y el Sacristán de la Vieja Rúa (poetas burgaleses)*. Madrid: [s.n.], 1902.
- García Rámila, Ismael. “Claros poetas burgaleses: nuevos datos documentales sobre la vida y muerte de don Antonio de Maluenda, abad de San Millán.” *Boletín de la Real Academia Española* XXX.129 (1950): 87-122.
- Gayangos, Pascual de. *La corte de Felipe III y aventuras del Conde de Villamediana*. Madrid: El Correo, 1885.
- Gascón de Torquemada, Jerónimo. *Gaceta y nuevas de la Corte de España: desde el año 1600 en adelante*. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991.
- Gómez Muntané, Maricarmen. “Francisco de Borja y la música: autor y promotor.” En Santiago La Parra y Maria Toldrà eds. *Francesc de Borja (1510-1572), home del Renaixement, sant del Barroc / Francisco de Borja (1510-1572), hombre del Renacimiento, santo del Barroco*. Gandía: CEIC Alfons el Vell, 2012. 517-28.
- Griffiths, John. “La vihuela en la época de Felipe II.” En Javier Suárez Pajares y John Griffiths coords. *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: estudios*

- sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid: ICCMU, 2004. 415-48.
- . "Hidalgo, mercader, sacerdote o poeta: vihuelas y vihuelistas en la vida urbana." *Hispánica Lyra: revista de la Sociedad de la Vihuela* 9 (2009): 14-25.
- . "Extremos: desarrollo y declive de la vihuel." *Hispánica Lyra: revista de la Sociedad de la Vihuela* 18 (2013): 15-22.
- Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional, Vol. 10*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1984.
- Jiménez Belmonte, Javier. *Las obras en verso del príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*. Suffolk: Tamesis, 2007.
- Leonardo de Argensola, Bartolomé. *Rimas*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Espasa-Calpe, 1974. 2 vols.
- López de Haro, Alonso. *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España 1.1*. Madrid: Sánchez, 1622.
- López Mata, Teófilo. "Burgos durante la estancia de Felipe 2º en 1592." *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* 2 (1935): 251-57.
- . "El palacio de los Maluenda." *Boletín de la Institución Fernán González* XLIII.162 (1964): 38-42
- Martos Pérez, María Dolores. "De musas a poetas: escritoras y enunciación canonizadora en la obra de Lope de Vega." en *Arte Nuevo: Revista de estudios áureos*, 4 (2017), 787-847
- Milán, Luis de. *Libro intitulado El cortesano*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1874.
- Moll, Jaime. "Libros de música e instrumentos musicales de la princesa Juana de Austria." *Anuario Musical* XX (1965): 11-23.
- Mosquera de Figueroa, Mosquera. *Obras, 1. Poesías inéditas*. Ed. Guillermo García Plaja. Madrid: RAE, 1955.
- Osuna, Inmaculada. "Las justas poéticas en el siglo XVI." En Begoña López Bueno coord. *El canon poético en el siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008. 257-96.
- Pacheco, Francisco. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Eds. Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1983.
- Pérez de Guzmán, Juan. *Algunas rimas castellanas del abad D. Antonio de Maluenda*. Sevilla: Imp. de E. Rasco, 1892.
- Pinheiro da Veiga, Tomé. *Fastignia o Fastos geniales*. Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago, 1916.
- Pope, Isabel. "Vicente Espinel as a Musician." *Studies in the Renaissance* V (1958): 133-44.
- . "La vihuela y su música en el ambiente humanístico." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 15.3/4 (1961): 364-76.
- Ramos López, Pilar. "Dafne, una fábula en la corte de Felipe II." *Anuario musical* 50 (1995): 23-45.
- Rodríguez Campos, César. "Neoplatonismo y aristotelismo en los vihuelistas. Breve crónica de un falso conflicto." *Revista de Musicología* XXVIII.2 (2005): 875-90.
- Rozas, Juan Manuel. *El conde de Villamediana: Bibliografía y contribución al estudio de sus textos*. Madrid: C.S.I.C, 1964.

- Ruestes Siso, María Teresa. "Presencia de Diego Hurtado de Mendoza en la poesía en metros castellanos de Villamediana (a propósito de algunos casos de imitación e intertextualidad)." *Glosa*, 3 (1992): 167-77.
- Sage, Jack. "A new look at Humanism in 16th-Century Lute and Vihuela Books." *Early Music* 20.4 (1992): 633-41.
- Salinas, Juan de. *Obras divinas y humanas*. Ed. Henry Bonneville. Madrid: Castalia: 1982.
- Sanhuesa Fonseca, María. "Armería del ingenio y recreación de los sentidos: la música en las academias literarias españolas del siglo XVII." *Revista de Musicología* 21.2 (1998): 497-530.
- Stein, Louise K. "La plática de los dioses. Music and the Calderonian Court Play." En Pedro Calderón de la Barca. *La estatua de Prometeo*. Ed. Margaret R. Greer. Kassel: Edition Reichenberger, 1986. 13-92.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *Plaza universal de todas ciencias y artes*. Madrid: Luis Sánchez: 1615.
- Suárez Pajares, Javier. "La música instrumental: vihuelas, arpa y tecla." *Historia de la música en España e Hispanoamérica 2: De los Reyes Católicos a Felipe II*. Coord. María del Carmen Gómez Muntané. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 216-91.
- Tassis y Peralta, Juan de [conde de Villamediana]. *Obras*. Ed. Dionisio Hipólito de los Valles. Zaragoza: Iuan de Lanaja, 1629.
- . *Obras*. Ed. Dionisio Hipólito de los Valles. Madrid: M. de Quiñones, 1635.
- . *Poesías*. Ed. Luis Rosales. Madrid: Editora Nacional, 1944.
- . *Poesía impresa*. Ed. José Francisco Ruiz Casanova. Madrid: Cátedra, 1991.
- . *Poesía*. Ed. María Teresa Ruestes. Barcelona: Planeta, 1992.
- Vilacoba, Karen, y Muñoz, Teresa. "Las religiosas de las Descalzas Reales de Madrid en los siglos XVI-XX: fuentes archivísticas." *Hispania Sacra* LXII.125 (2010): 115-56.
- Villamediana, conde de. Ver Juan de Tassis y Peralta.