

Burlas al campeón de la espada: los epigramas del licenciado Francisco Pacheco sobre Jerónimo Sánchez de Carranza

BARTOLOMÉ POZUELO CALERO

Universidad de Cádiz

bartolome.pozuelo@uca.es

ORCID ID: <https://0000-0002-1003-1893>

Resumen: En el ms. 9-2563 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Madrid) se nos ha conservado un ciclo de epigramas latinos escritos por el licenciado Francisco Pacheco sobre el célebre esgrimidor Jerónimo Sánchez de Carranza, autor de la *Philosophía de las armas* (Sanlúcar de Barrameda, 1582). Se compone de ocho poemas burlescos que ridiculizan un pretencioso retrato de Carranza y que, además, atacan las bases de la imagen pública de sí mismo que este intentaba construir. El artículo sitúa los poemas en su contexto y ofrece la edición crítica, traducción y comentario de los dos primeros epigramas.

Palabras clave: el licenciado Francisco Pacheco; Jerónimo Sánchez de Carranza; epigramas burlescos neolatinos; esgrima en el siglo XVI; humanismo en la Sevilla del siglo XVI; Juan Bautista Vázquez El Viejo

Mocking the Champion of Swords: Licenciado Francisco Pacheco's epigrams on Jerónimo Sánchez de Carranza

Abstract: Manuscript 9-2563 of the Library of the Real Academia de la Historia (Madrid) contains a series of Latin epigrams written by Licenciado Francisco Pacheco about the famous swordsman Jerónimo Sánchez de Carranza, author of *Philosophía de las armas* (Sanlúcar de Barrameda, 1582). It is composed of eight burlesque poems that ridicule a pretentious portrait of Carranza. In addition, they attack the foundations of the public image that Carranza tried to construct for himself. The paper places these poems in their context and provides a critical edition, Spanish translation and commentary of the first two epigrams.

Key words: Licenciado Francisco Pacheco; Jerónimo Sánchez de Carranza; neo-Latin Burlesque Epigrams; fencing in 16th century; Humanism in 16th century Seville; Juan Bautista Vázquez El Viejo.

Cómo citar este artículo: Pozuelo Calero, Bartolomé, “Burlas al campeón de la espada: los epigramas del licenciado Francisco Pacheco sobre Jerónimo Sánchez de Carranza”, *Revista de Estudios Latinos* 21 (2021), 105-133

La esgrima¹ es uno de los espectáculos más populares de la España de los Siglos de Oro². En los días de fiesta era habitual la celebración de «juegos de esgrima» en espacios públicos privilegiados de las ciudades, como la Plaza de la Corredera en Córdoba o las Gradas de la Catedral en Sevilla³. Este marco propició la popularidad de las grandes figuras en el arte esgrimístico. Probablemente la que más celebridad alcanzó en todo el Imperio español fue la del sevillano Jerónimo Sánchez de Carranza, creador de una escuela de esgrima, la «Verdadera Destreza», que llegaría a ser hegemónica en España y perduraría siglos⁴. Su fama fue tan grande que la expresión «ser un Carranza» se hizo proverbial para designar al espadachín excepcional⁵. Recientemente se ha llegado a postular que Jerónimo de Carranza es el caballero retratado por El Greco con la mano en el pecho y la espada al cinto⁶.

Los datos conocidos de la vida de Carranza han sido recogidos por Hermoso (2016) y Olmedo (2019: espec. 106-110)⁷. Lo sustancial de ellos es que nació hidalgo hacia 1539 en Sevilla; que a comienzos de la década de los sesenta debió de entrar al servicio del VII duque Medina Sidonia, como maestro de esgrima, lo que lo llevó a Sanlúcar de Barrameda y le permitió acceder a su activo círculo de humanistas, en el que coincidió entre otros con Juan de Mal Lara y Fernando de Herrera; que en 1580 participó como capitán de caballería

¹ Agradezco a Manuel Olmedo y a Francisco Javier Escobar su generosa ayuda documental y valiosas noticias. Mi agradecimiento igualmente a Daniel López-Cañete y Juan Carlos Jiménez del Castillo por sus preciosas sugerencias, así como a los anónimos revisores del artículo por sus oportunas y enriquecedoras indicaciones. Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación del Plan Nacional de I+D PGC2018-094604-B-C31 (MCIU/AEI/FEDER, UE).

² Cf. Olmedo 2019: 104. Sobre la cuestión puede verse, además, Nievas 2012, con una completa contextualización, estado de la cuestión y bibliografía actualizada. Sobre la esgrima en Sevilla, Guilmain 2016a y 2016b.

³ Véanse Olmedo 2019: 104, que remite a Leva 2004; Nievas 2012: 16.

⁴ Olmedo 2019: 101-102.

⁵ Chauchadis 1993: 73. El CORDE registra este pasaje de un romance de cordel: «que es un león en reñir, / en pelear un Carranza».

⁶ Lo hace De Merich (2018). Agradezco a Manuel Olmedo esta noticia.

⁷ Véase también Escobar Borrego 2020; Curtis 2010; Chauchadis 2011. Sobre la *Philosophía de las armas* puede verse Olmedo 2019 (con bibliografía actualizada) y Chauchadis 1993 y 2011. Merecen ser destacados estudios recientes centrados en cuestiones como las estrategias de autopromoción de Carranza (Olmedo 2019) o su papel en el sistema de mecenazgo y las políticas de imagen de la Casa Ducal de Medina Sidonia (Escobar 2015b, 2017 [con rico estado de la cuestión en pp. 32-33] y 2020).

en la anexión de Portugal dentro del contingente de tropas aportado por el duque; que en 1582 publica la *Philosophía de las armas*, al tiempo que es distinguido por la Corona, merced a sus méritos en dicha campaña, con el título de comendador de la Orden de Cristo; y que unos años más tarde pasa a América, donde desde 1589 desempeña los cargos de capitán general y gobernador de Honduras, provincia en la que permanecería hasta su muerte, ocurrida entre 1605 y 1609 en Santiago de Guatemala.

Como destaca Olmedo (2019: 106), «la carrera vital de Jerónimo Sánchez de Carranza es la historia de un ascenso social». En este sentido, su éxito se basó en una cuidadosa construcción de su imagen pública. Por un lado se esforzó por «autofigurarse como modelo de una vida en armas» (Olmedo 2019: 102; 111) y por otro, además, por alcanzar una «promoción de escritor» (Chauchadis 1993: 82) a través de la composición, entre otras obras que no llegaron a ser impresas, de su *Libro... que trata de la Philosophía de las armas y de su destreza y de la aggressión y defensión christiana* (Sanlúcar de Barrameda, 1582), en el que se sirve, a tal efecto, de todo tipo de estrategias: «escritura ensayística, redacción y recepción de panegíricos, socialización en ambientes cortesanos» (Olmedo 2019: 111), a lo que cabe añadir, como veremos, una autorrepresentación rimbombante, de la que podemos ver un buen exponente en la portada del libro (FIGURA 1). Es indudable que su esfuerzo dio fruto, pues fue celebrado por plumas tan excelsas como las de Mal Lara, Cristóbal de Mesa, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Rojas Zorrilla o Vicente Espinel (Olmedo 2019: 101; 110), entre otras.

Sin embargo, parece que su éxito no solo le deparó popularidad. El propio Carranza, como destaca Olmedo (2019: 108), se presenta constantemente en su *Philosophía de las armas*, como envidiado y perseguido por enemigos⁸. Esos ataques no eran ficticios: en los fondos de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (en adelante BRAH) se nos ha conservado uno de ellos. Se trata de ocho epigramas latinos compuestos, según reza el título (*cf. infra*), por el licenciado Francisco Pacheco. El objetivo de este trabajo se centra en presentar este ciclo y en ofrecer la edición crítica de los dos primeros epigramas, con su correspondiente traducción y comentario. Por razones de espacio queda pendiente la edición del resto para una próxima publicación.

Francisco Pacheco (1535-1599) es otro ejemplo de ascenso social gracias a las letras⁹. Nacido en Jerez de la Frontera, debió de trasladarse pronto a Sevilla, donde cursó estudios de Artes y Filosofía, así como de Teología. En 1565 logra una capellanía en la Catedral y en 1568 lo encontramos apadrinado por el influyente prior de las Ermitas de la Catedral, Pedro Vélez de Guevara, de cuya mano entra en el selecto círculo de humanistas hispalenses integrado por

⁸ Por ejemplo, en su *Philosophía*, f. 9r, alude a «la arrogancia odiosa de algunos que con mal ánimo invidiaban y adulteraban mis cosas».

⁹ Una exposición completa de la vida y obra de Pacheco puede verse en Pozuelo 2004: XXIII-XCVI; un resumen, en Pozuelo 2012.

Benito Arias Montano, Luciano de Negrón, Francisco de Medina y Fernando de Herrera entre otros. Los años comprendidos entre 1565 y 1573 están marcados por la composición de obras satíricas con un alto grado de crítica a aspectos de su entorno, tales como su *Macarronea* (1565), su *Sátira contra la mala poesía* (1568), los horacianos *Sermones sobre la libertad del espíritu* (1573) o un poema contra un catarro que atormentaba a Vélez de Guevara (1573)¹⁰. Esta orientación parece ir cambiando a medida que va ascendiendo socialmente. A partir de los años ochenta, favorecido por el arzobispo Rodrigo de Castro, alcanza altas dignidades en la Iglesia hispalense (administrador del Hospital del Cardenal en 1583; canónigo en 1592), que culminan con su designación por el rey como capellán mayor de la Capilla Real en 1597.

Los papeles personales de Pacheco –al menos una parte de ellos–, que debieron de ser recogidos a su muerte y encuadernados, conforman hoy el ms. 9-2563 (que designaremos como *M*) de la BRAH¹¹. En sus ff. 76-77 se encuentran, de su mano, los aludidos ocho epigramas, un ciclo de poemas burlescos e insidiosos encaminados a motejar a Carranza a través de la ridiculización de cierto retrato suyo. Como veremos, en ellos se atacan las bases de la imagen que Carranza se esforzaba por construir de sí mismo en la *Philosophía de las armas*, y se carga contra su autor con insultos como los de ‘reo de apropiación’ (1,4 *reus plagii*), ‘lenguaraz’ (6,1 *uerbosi*), ‘valentón’ (6,3 *spirantemque minax*) y, por si fuera poco, ‘soldado fanfarrón sodomita’ (8 *In mollem thrasonem*)¹². Son plenamente encuadrables en la categoría de literatura burlesca: su objetivo central se cifra en subvertir, a través del humor, la identificación de Carranza con los valores dominantes¹³.

Lo que sorprende es que entre los papeles de Pacheco se conserva otro poema, de gran extensión (ff. 23-34, 642 versos en dísticos elegíacos), sin duda anterior –lo llamaremos *Elegía a Sevilla*– dedicado en gran parte al mismo Carranza y de tono abiertamente encomiástico. Su composición no es posterior a 1568, pues alude al príncipe Don Carlos vivo¹⁴. Probablemente

¹⁰ Véanse Pozuelo 2004: XXXV-XLII y Pozuelo 2014. En concreto, sobre la *Macarronea*, Montero – Solís 2005 y Domínguez Leal 2007; sobre la *Sátira*, Montero 1991; sobre el poema a Vélez de Guevara, Pozuelo 2008. Buena parte de esta producción burlesca eran complicidades entre Pacheco y su patrocinador, el prior Pedro Vélez de Guevara, ambos dados a lo jocosos, como puede verse en algunas de las cartas que intercambian en 1573 –por ejemplo las 35, 36 y 43 del epistolario de Vélez de Guevara (2014: 218-229; 272-277)–.

¹¹ Lo dio a conocer Alcina (1975-76), que describe su contenido en pp. 214-220.

¹² Las únicas consideraciones publicadas hasta la fecha sobre estos epigramas son las de Escobar 2020: 43-44, quien propone leerlos en clave no tan agresiva. Reitero a mi colega y amigo el Prof. Escobar mi gratitud por la ayuda documental proporcionada para la elaboración de este artículo, cuyas conclusiones sabrá enriquecer y matizar desde su profundo conocimiento de la figura y el entorno de Jerónimo de Carranza.

¹³ En cambio, la literatura satírica critica el vicio persiguiendo su corrección. Véanse las clarificadoras páginas al respecto de Núñez 2001: 68-71, con bibliografía.

¹⁴ Cuando, al fin del poema, expresa el deseo de que la muerte tarde en llevarse al rey Felipe y a su hijo Carlos (f. 37v; vv. 641-642): [*tempus*] / *cum Charolum patremque pium sua sydera *** / meritis sceptris et sine nube senes.*

en esos momentos, como sugiere Escobar (2020: 54, n. 70), el joven Pacheco trataba «de acceder sin éxito» al patrocinio del duque de Medina Sidonia y a «su restringido círculo humanístico», al que pertenecía Carranza. Su evidente fracaso¹⁵ en tal empeño –si es que lo hubo– podría haber contribuido a su cambio de valoración del esgrimista. Sea como fuere, la *Elegía* integra temas diversos unidos por el denominador común del elogio de Sevilla.¹⁶ La ciudad es presentada como cuna de excelentes hombres de armas, entre los cuales Pacheco, no duda en otorgar la primacía a Carranza (f. 24v, vv. 87-90)¹⁷:

Ex illo armipotens ingentia pectora nutris
et uirtute feros mittis in arma uiros.
Praetereo reliquos: solum te, magne Caranza,
dignatur numeris nostra Camena suis 90

(«Desde aquel [*sc.* el rey Fernando III], poderosa en la guerra [*sc.* Sevilla], alimentas a pechos enormes y mandas a las armas a varones fieros por su valor; paso por alto al resto: solo a ti, gran Carranza, te juzga nuestra Camena digno de nuestros versos»).

A continuación inicia un hiperbólico sobrepujamiento: Carranza ha superado la gloria de los héroes más celebrados, como Eneas, Hércules, Teseo, Aquiles, Héctor, etc. (f. 25r; vv. 99-100):

Obruit hos omnes tua gloria, clare Caranza,
et tua facta canens, caetera Fama silet

(«A todos estos ha eclipsado tu gloria, ilustre Carranza, y la Fama, ocupada en cantar tus hazañas, pasa lo demás en silencio»).

Habiendo oído de la gloria alcanzada por semejante hijo, el Betis convoca a sus Náyades y les dirige un prolijo panegírico del héroe. Comienza destacando el renombre que proporciona Carranza a Sevilla (ff. 25v-26r; ff. 129-137):

¹⁵ En 1576 el duque manifiesta en una escritura pública (AHN, Caballeros de Santiago, Exped. 3786, 2ª información, f. 13r) no conocer al licenciado (Pozuelo 2004: 121).

¹⁶ A la espera de publicar la edición completa del poema, que estoy ultimando, adelanto aquí los pasajes más interesantes referidos a nuestro Carranza.

¹⁷ Por cierto, la presentación de Carranza como honra de la ciudad recuerda el elogio del mismo que inserta Mal Lara en el *Hércules Animoso*, 6,3,842ss: «Glóriate, Sevilla, de las manos / que a los hijos has dado por tu gloria...» (cit. por Escobar 2020: 53).

Non fuit, o Nymphae, uulgaris causa uocandi;
 me mea laus, etiam uester adegit honos: 130
 armipotens nec Marte minor fortissimus heros,
 quem decus et uirtus aequat honesta polo,
 ensipotens iuuenis nostros ad sidera fontes
 extulit, et laudes prouehit ille meas;
 Hispalin aethereos titulis quoque tollit ad axes: 135
 dat patriae multum –nec minus ipsa dedit–.
 Non armis animouae parem tulit alta uetustas,
 nec similem haec aetas indole mentis habet

(«No ha sido, oh ninfas, trivial la causa de que os haya convocado; mi gloria me ha movido, y a la vez vuestro honor. Un héroe valerosísimo, poderoso con las armas y no inferior a Marte, a quien su honra y su honesta virtud igualan con los cielos, un joven poderoso con la espada ha alzado nuestras fuentes hasta las estrellas y aumenta nuestra gloria; también levanta a Sevilla con sus logros a los cielos etéreos; mucho le da a su patria –y esta no le dio menos–. No ha dado a otro igual en armas o en espíritu la Antigüedad entera, ni tiene nuestra época a nadie con un alma de prendas semejantes»).

Continúa recordando las pruebas que dio Carranza de su excelencia desde su infancia sevillana (f. 26r; vv. 139-146):

Nostis: et ad nostras reptans infantulus undas
 lusit, et horrifico uagiiit ore puer; 140
 tunc quoque terribili Faunos pauefecerat ore;
 torua †seuerabat† lumina frontis honos.
 Vidistis puerum per littora nostra uagantem,
 Threicias arcu deiiciente grues.
 Tunc etiam uibrans manibus puerilibus ense 145
 uirtutis specimen praebuit ipse suae

(«Vosotras lo conocéis: jugó gateando junto a nuestras ondas en su más tierna infancia, y lloró de niño con una garganta que estremecía; también a los Faunos espantaba entonces con aquella garganta terrible, y la prestancia de su frente inundaba de severidad sus ojos retadores. Lo visteis de rapaz vagando por nuestras riberas mientras su arco abatía grullas tracias. Ya entonces, cuando blandía con sus manos de niño una espada, nos dio pruebas de su valor personal»).

Y termina encargando a las ninfas que representen en colchas y tapices sus «innumerables glorias» (v. 155 *innumeras... laudes*). Acto seguido, a imitación

de la Égloga tercera de Garcilaso (vv. 121ss),¹⁸ el poema describe las escenas bordadas por las ninfas. Alcione (vv. 169-198) representa a Carranza lidiando con un toro, al que mata de una estocada; Híale, dando muerte a una serpiente monstruosa (vv. 199-224); Lampetie (vv. 225-292), dando cuenta de cuatro gigantes; Euriale (vv. 293-326), que prefiere la toga a las armas,¹⁹ cantando al son de su lira. En total, el panegírico de Carranza ocupa 246 versos (del 189 al 334), lo que representa más de la tercera parte (un 38,3% exactamente) de la extensión total de la elegía. Ello da idea de la importancia del elogio del personaje en los objetivos del extenso poema.

Mucho debieron de torcerse las cosas para que, andando el tiempo, Pacheco se despachara con Carranza en términos tan ultrajantes como los que utiliza en sus epigramas, como se verá en las páginas que siguen. Estrictamente, el objeto de sus dardos es un retrato (*effigies*) del esgrimidor, aunque uno de los epigramas, por añadidura, está dirigido a una representación escultórica del mismo (el 4, *In Artocreophontis signum*, «A una escultura de Artocreofonte», que, como se indica en el v. 2, era concretamente de bronce [*spirat in aere furor*]). Se trataba de una pintura, no de un grabado u otro tipo de representación, según manifiesta el texto (6,5 *haec pictura*; 7,4 *pictus*) y confirman las referencias a sus colores²⁰ y las alusiones al *pictor*,²¹ al que se compara con otros grandes pintores de la Antigüedad²². Pacheco llega, incluso, a identificar como autor del cuadro a Juan Bautista Vázquez el Viejo (1510-1588), contratado –según señala malignamente– por un Carranza que confía más en los pinceles de este que en los versos de Herrera para dignificar su libro²³. De acuerdo con las referencias

¹⁸ Fernando de Herrera (1580: 660), al glosar en sus *Anotaciones* (en las que Pacheco participó, como se sabe, activamente) el v. 121 de la Égloga tercera, señala diferentes lugares similares de la literatura antigua y moderna: «No es nuevo a los poetas poner pinturas. Virgilio en el primero trae la de Troya, y en el sexto la de Dédalo, Ovidio, la contienda de Palas i Araña, Gerónimo Vida, en la égloga Dávalo, i Ariosto en el canto último, i otros muchos».

¹⁹ Fol. 29v, vv. 295-296 *Nec notat armisonas laudes, non ensis honores, / praemia non Martis, sed monimenta togae* («No representa glorias con sonido de armas, ni honras de espada, no triunfos de Marte, sino proezas de la toga»).

²⁰ El libro representado en el cuadro es «dorado» (1,2); el epigr. 6,7-8 (f. 77r) alude a los *colores* del cuadro, jugando con la ambigüedad del término *color* en latín, que significa ‘apariencia’ y ‘color’: *Desine iam falsos laudum, Carranza, colores: / haec manus, iste color secula mille dabit* («Déjate ya de falsos colores de méritos: esta mano [sc. la del pintor] y este color [sc. el de esta pintura] te darán mil siglos de fama»).

²¹ Fol. 76v, epigr. 3,3 *possit si reddere pictor* («si el pintor pudiera ofrecernos...»). Fol. 77r, epigr. 6,2: *Natura melius reddidit arte manus* («Una mano [sc. la del pintor], con su arte, lo ha reproducido con más veracidad que la que ofrece al natural»).

²² Fol. 76v, epigr. 5,1-2 *Cuius labor? Anne Timanthis? / Fortis an Aeacides nobile Apellis opus?* («¿De quién es la obra [sc. el retrato]? ¿Será de Timantes? ¿O será el animoso Eácida, en una famosa obra de Apeles?»).

²³ Fol. 77r, epigr. 7,1-4. Transcribo y traduzco el fragmento, a la espera de su publicación en el próximo artículo al que me he referido (entiendo el cuarto verso como una ironía dirigida contra el afán de Carranza por ser grabado para la posteridad):

Dum metu itineas laudum, Ferrera, tuarum,

de Pacheco, el retrato representaba a Carranza en actitud varonil, airosa y aristocrática,²⁴ rayando en la fanfarronería²⁵ e incluso en la provocación,²⁶ con barba hirsuta, mirada desafiante y manos cubiertas de vello,²⁷ y tal vez sentado²⁸. En cuanto a la escultura de bronce a la que, según señalábamos, alude el epigrama 4, baste decir que, de acuerdo con las indicaciones de Pacheco, se caracterizaba por el furor de la mirada²⁹.

Por Baltasar del Alcázar y Juan de Mal Lara sabemos que existió un retrato –o puede que más de uno– de Carranza, realizado por Juan Bautista Vázquez el Viejo, que debió de alcanzar cierta notoriedad³⁰. Alcázar, en un epigrama de fecha desconocida, destaca la maestría de su autor, Vázquez, y las alabanzas que el retrato deparaba a Carranza (reproduzco la edición de Escobar 2020: 52):

Al retrato de Carranza

Sólo un retrato es éste; el seso humano
no se engañe con él como podría;
hízole tal la artificiosa mano
de Vázquez y el ingenio que la guía.

dum dare se famae uerba Carranza putat,
aduocat egregiam Baptistae nobilis artem:
clarior est pictus quam modo fictus erat

(«Temiendo Carranza que tus alabanzas, Herrera, contuviesen polillas, y pensando en engañar así a la fama, convoca al excelso arte del célebre Bautista: pintado es más famoso de lo que era antes como objeto de un poema»).

Pacheco se refiere, claro está, al poema que Herrera escribió elogiando a Carranza, publicado en los preliminares de la *Philosophía de las armas* (no paginados); consiguientemente la oración de *aduocat* (v. 3) guarda relación directa con su libro, que es la razón por la que Carranza «convoca» a Herrera y –según Pacheco– al pintor Juan Bautista Vázquez.

²⁴ Fol. 76v, epigr. 5,3-4 *Quantus honos fronti! Quanta ferus indole uultus / spirat!* («¡Qué alto honor brilla en su frente! ¡Qué alta condición exhala su fiero rostro!»).

²⁵ Fol. 77r, epigr. 6,1 *Aspice uerbosi mores atque ora Carranzae* («Mira el carácter y la expresión del lenguaraz Carranza»).

²⁶ Epigr. 1,1-2 *minanti sica manu*. Cf. et fol. 76v, epigr. 5,4 *Et ore truci quantus in arma furor!* («¡Y cuánta furia llamando a las armas en su expresión feroz!»); fol. 77r, epigr. 6, 3-4 *Spirantemque minas et torua fronte timendum / finxit et... trucem* («[sc. el pintor] lo ha representado exhalandos amenazas, inspirando temor con su ceñuda frente, y feroz...»).

²⁷ Epigr. 3,1-2 *Hispida barba, truces oculi, manus horrida setis / arguit esse marem* («Su barba hirsuta, sus ojos feroces, su mano cubierta de vello manifiestan que es varonil»).

²⁸ En el poema 5 se compara al retratado con la estampa del mismo Suleimán (sin duda por el sultán otomano, muerto en 1566) cuando se sienta (f. 76v, v. 8): *Num positus armis sic, Solymane, sedes?* («¿Acaso, Solimán, te sientas así, cuando dejas las armas?»).

²⁹ Fol. 76v, epigr. 4,2 *Cuius adhuc saeuo spirat in aere furor* («cuyo furor respira aún en el rabioso bronce»).

³⁰ Véase Escobar 2020: 52-53, quien propone que ambos poetas aluden a una misma obra, ejecutada efectivamente por Juan Bautista Vázquez, y documenta (p. 41) la intensa actividad del artista, como pintor y grabador, en el entorno del duque de Medina Sidonia desde mediados de la década de los sesenta.

No intentó darle vida, que era en vano; 5
 pero púdole dar lo que quería,
 que fue darle otra vida de alabanza
 al glorioso nombre de Carranza.

Mal Lara, por su parte, en su *Hércules animoso* (6,3,817-848), concluido al parecer en 1565,³¹ tras elogiar el arte de Vázquez como escultor y pintor,³² se refiere así a la obra (vv. 825-840; reproduzco la ed. de Escobar 2020: 53):

El qual [*sc.* Baptista Vásques], viendo el valor que de Carrança 825
 la fama por el orbe auía estendido
 (quanto de tierra firme y más alcança),
 al biuo, su retrato assí ha esculpido,
 que por tiempos no sienta más mudança
 de verse el natural enuegecido; 830
 pero todos dirán: «Este es el mismo
 que halló en la destreza un hondo abismo».
 Este retrato enseña aquel claro hombre,
 la rara juuentud, virtud, bieuza,
 el que ganó por sí otro nueuo nombre, 835
 autor a todo el mundo de destreza,
 y que quando lo vëan, más assombre,
 poniendo arte en las armas con firmeza;
 el que la gëometría haze fuerte
 y da reparo a tretas de la muerte. 840

No queda del todo claro si la equívoca expresión del v. 828 de Mal Lara, «su retrato assí ha esculpido», se refiere a una representación pictórica, a una escultórica, o incluso a un grabado –más abajo, en el v. 833 alude a un «retrato»–. Lo que sí es manifiesto es el mensaje poderosamente enaltecedor que ambos poetas perciben en los retratos sobre los que escriben, se trate o no del mismo. Resulta muy probable que Pacheco, que caricaturiza la

³¹ Así lo estima su editor y máximo conocedor, Francisco Javier Escobar (2015a: 21-22).

³² Vv. 816-824 (ed. Escobar 2020: 53):
 Vëo el Baptista Vásques en Seuilla
 con inuención, debuxos excelentes,
 ymitando con arte no senzilla,
 d'artificio y de manos diligentes;
 al que en sus obras haze marauilla 820
 ser todas sus figuras diferentes,
 siendo raro'scultur en lo perfecto
 y sobre tal pintor gran architecto.

pomposidad de la *effigies Carranzae*, se refiera a la misma representación³³ –o a las mismas representaciones, en el caso de que Mal Lara hablase de una escultura, en cuyo caso pudiera bien tratarse del *signum* al que dedica Pacheco su epigrama 4–.

Este retrato –o retratos– de que hablan Alcázar y Mal Lara no ha sobrevivido, que se sepa. Sin embargo, podrían quedar ecos suyos en el grabado que sirve de portada (FIGURA 1) a la *Philosophía de las armas*,³⁴ obra publicada en 1582, pero que Carranza tenía lista para la imprenta desde 1569, según declara en el colofón del libro (f. 280v): «Acabosse este libro de la Speculación de la Destreza año de 1569. Imprimiosse en la ciudad de Sanlúcar de Barrameda en casa del mesmo autor [...] año de 1582»³⁵. Esta portada, de autor desconocido –que bien pudo ser el propio Juan Bautista Vázquez el Viejo, según propone con argumentos sólidos Escobar (2020: 44, 58, 82)–, conserva en la autorrepresentación de Carranza el carácter petulante que tanto critica Pacheco en el retrato. Vale la pena detenerse en ella.

En el centro de la escena, como detalla Olmedo (2019: 107), sobre una cartela apergaminada, aparece el busto de perfil del propio Carranza (¿una reproducción del retrato previo realizado por Vázquez?), con ademán grave y solemne, a «sus treinta años de edad», según indica una inscripción (AETATIS SVAE XXX ANN.), lo que sitúa este retrato en 1569. A ambos lados están las figuras de Minerva y de la Abundancia (o quizás Ceres Legífera, según apunta Olmedo), que parecen ampararlo. Sobre él, además, de pie sobre un orbe que descansa sobre un obelisco –símbolo de inmortalidad–, se yergue un niño desnudo, de cuerpo entero, que sujeta una espada o daga en su mano derecha y un libro abierto en la izquierda, evidente alegoría, como señala Olmedo, de la conjunción de las armas y las letras. En torno a las dos figuras centrales corren tres filacterias. Sobre las dos que ascienden verticalmente a ambos lados se lee: TANGVNT ALTISSIMA VENTI / SED NON MOVENT («Los vientos alcanzan lo que está en las alturas / pero no lo mueven»). En la tercera, que se despliega tras el niño, quien, efectivamente, está *en lo más alto* de la escena y flanqueado por vientos, se lee: IMPAVIDUS VINCIT PROCELLAM («Impávido, vence la tormenta»). Estos motes se inspiran sin duda en prestigiosas fórmulas de la Antigüedad, como Ovidio, *Remedia amoris*, 369 *Summa petit liuor: perflant altissima uenti* («La envidia busca lo más excelso: los vientos soplan más fuerte en lo más

³³ Así lo entiende Escobar (2020: 52-53).

³⁴ Escobar (2020: 53-54) propone que «el retrato aplaudido por Alcázar sea justamente el que figura en la portada del libro de Carranza, tan celebrado por los humanistas sevillanos. Tanto es así que fue parodiado por el canónigo Pacheco en su ciclo epigramático».

³⁵ La licencia que obtuvo a tal efecto el 10 de agosto de 1571 es reproducida en los preliminares de la publicación de 1582. Asimismo, el privilegio reproducido en esta alude a una cédula anterior prescrita: «por nos se os avia dado licencia y privilegio para imprimir por tiempo de seys años, y por aver estado ocupado en vuestros estudios, no avéys podido imprimir el dicho libro». Véase además Olmedo 2019: 107.

alto»)³⁶ y, quizás también, Horacio, *Odas*, 2,10,11-12 *Feriantque summos / fulgura montes* («Y los rayos hieren los montes más altos»), *iunctura* utilizada, por cierto, por don Francisco de Candía como divisa personal, que recogió Paulo Giovio en su celeberrima compilación de empresas (1559: 10-11)³⁷. Bajo el viento de la derecha se dibuja la figura de un compás, aludiendo quizás a la base geométrica y científica de la nueva técnica esgrimística de Carranza, de la que se hacía eco Mal Lara en su elogio de este (*Hércules animoso* 6,3,839-840 “...el que la geometría haze fuerte / y da reparo a tretas de la muerte).

Por cierto, el denominador común de las tres representaciones de Carranza, –el retrato inicial, el grabado de la portada y la escultura a la que se refieren el epigrama 4 de Pacheco y quizás también Mal Lara, *Hércules* 6,3,828–, podría ser muy bien el propio Vázquez, autor de los tres tipos de obras, domiciliado en Sevilla desde 1560 (Porres 2019: 33ss; 177-181) y muy activo, sobre todo a partir de 1566, en el entorno del duque de Medina Sidonia (Escobar 2020: 41-43) en el que se movía Carranza. Su autoría en el primer caso está atestiguada por el propio Pacheco (epigr. 7,3 –*cf. supra*, n. 23–); Escobar la razona convincentemente, como hemos dicho, en el segundo caso; en el tercero, resulta muy verosímil.

En cuanto a la datación, lo más probable es que los epigramas de Pacheco se compusieran en torno a 1569. La razón es que el epigrama 7 alude al poema compuesto por Herrera para los preliminares de la *Philosophía de las armas*: el hecho de que Carranza se encuentre ya recogiendo composiciones para su libro (en el que venía trabajando desde al menos 1565³⁸) sugiere que este (a cuyo contenido se refiere valorativamente Herrera en su poema) debía de estar ya concluido o en un estado avanzado. Y tal conclusión tuvo lugar en 1569, si nos atenemos al colofón del libro (*cf. supra*). Por otra parte, el epigr. 1 (v. 5) parece aludir ya al libro –aun cuando este esté aún en un estado manuscrito–. En cualquier caso, resulta poco probable que el detonante de la composición de los epigramas fuese la publicación impresa del libro, ocurrida en 1582: por entonces Pacheco, a sus cuarenta y siete años, alejado ya de las efusiones de juventud, acababa de engrosar el círculo de confianza del nuevo arzobispo de Sevilla, Rodrigo de Castro, y perseguía empeños mucho más graves, como

³⁶ Recoge esta fuente Hermoso 2016: 167.

³⁷ En el uso de *impavidum* debe de haber influido, lógicamente, además, el famoso verso de Horacio, *Carm.* 3,3,8 *Impavidum ferient ruinae* («Impávido lo alcanzarán las ruinas»), de inspiración estoica. Su uso por Carranza representa un indicio más de su adhesión a esta ideología, que Escobar detecta a menudo (2020: 45; 49; 51; 215c: 293) en el círculo de humanistas reunido en torno a los años sesenta y setenta en torno al VII duque de Medina Sidonia.

³⁸ Porque Mal Lara ya alude a dicho arte de la esgrima en su *Hércules* (12, 1, 401-408; *cf.* Escobar 2020: 61; Olmedo 2019: 110; Escobar 2015a: t. III, p. 1448): «Y para más fundar su nuevo Marte, / su valerosidad en arte puesta, / reglas tenía'scritas [*sc.* Carranza] de cierta arte, / nueuamente en Spalia bien compuesta. / Los hombres por humores los reparte; / la treta a cada uno aplica presta. / Hasta para el qu'es flaco, hace fuerza, / con que la débil mano en arte esfuerça».

los cargos de cronista real o de preceptor del príncipe heredero en la Corte (Pozuelo 2004: LVIII).

Tal datación nos aboca a un problema. En el mencionado epigrama 7 (*cf.* n. 23) Pacheco vincula la composición del poema de Herrera con la ejecución del retrato de Carranza: según él, Carranza no se fiaba de la capacidad inmortalizadora del primero, y por eso encargó el segundo a Juan Bautista Vázquez. ¿Cómo conciliar esta afirmación con el hecho de que el retrato de Carranza por Vázquez ya estaba hecho en 1565, según atestigua Mal Lara al citarlo en su *Hércules* (*cf. supra*)? Caben tres explicaciones.

La primera es que la afirmación de Pacheco de que el encargo por parte de Carranza de su retrato a Vázquez se deba a su desconfianza en la capacidad canonizadora del poema de Herrera sea pura ficción al servicio de sus objetivos burlescos. En realidad, el retrato de Carranza podría ser anterior al poema de Herrera. La segunda es que, al margen del retrato de Carranza por Vázquez al que alude Mal Lara como muy tarde en 1565, Carranza volviese a encargarle hacia 1569 otro retrato con motivo de la conclusión e inminente publicación del libro. Tal retrato podría haber sido empleado parcialmente para la aparatosa portada del libro, uno de cuyos elementos, como hemos visto, es un perfil de Carranza «a sus treinta años», edad que alcanza precisamente en 1569. La tercera posible explicación es que el poema preliminar de Herrera ya estuviese escrito en 1565, lo que presupondría un estado de composición avanzado del libro ya para esa fecha. Por supuesto, la posibilidad –si hubiera alguna– de que el *Hércules* pudiera haber sido concluido después de 1565 podría aproximar la composición del retrato y el libro de Carranza a 1569, y, consiguientemente, también la de los epigramas de Pacheco.

En definitiva, los hechos pudieron haber ocurrido así (y esto es una simple posibilidad): Carranza venía trabajando en un «arte» de la esgrima desde antes de 1565 (lo documenta, como hemos visto –n. 38– Mal Lara). Por entonces, en su afán de construir una alta imagen pública de sí mismo, se había hecho retratar por Juan Bautista Vázquez, a quien conocía porque ambos integraban el círculo cultural del duque de Medina Sidonia. Ese retrato, o tal vez otro que vuelve a encargarle a Vázquez hacia 1569 con motivo de la conclusión e inminente publicación de su libro, es tan pretencioso y rimbombante que Pacheco, por esos años muy inclinado a componer poesía satírica y burlesca, no duda en ridiculizarlo. A ello contribuye quizás su enemistad con él, a quien había alabado fervientemente poco tiempo antes, en su *Elegía a Sevilla*, acaso buscando integrarse en el círculo de humanistas patrocinado por el duque, en el que Carranza ocupaba un lugar preeminente. El resultado serían estos ocho epigramas.

A continuación puede verse la edición crítica de los dos primeros, con los aparatos crítico (redactado en castellano) y de fuentes al pie, seguida por su traducción española y por un comentario lineal. En cuanto a nuestros criterios de edición, en general hemos conservado las particularidades gráficas del latín

de Pacheco (véanse en Pozuelo 2004: CXXXI-CXXXIII). Así ha ocurrido por ejemplo en la simplificación de la doble consonante (1,4 *imo* [véase comentario *ad loc.*], preferido por Pacheco a la forma habitual, *immo*), en la notación de la nasal ante *-que* enclítico como *n* (1,6 *utrunque*), y en grafías peculiares como 2,1 *trophaeis* (por *tropaeis*; cf. *Rhet. Her.* 4, 66). En cambio hemos intervenido en tres casos: los diptongos notados como *e caudata* (e), frecuentes en el manuscrito (título *Carranzę*; 2,1 *tropheis*; 2,4 *lupe*; 2,5 *lixę*), los hemos restituido a su forma plena, *ae*; el grupo *-ij*, que, siguiendo las convenciones de la época, usa en los finales en doble *i* (1,4 *plagij*), dado que es una mera convención gráfica sin reflejo en la pronunciación, lo hemos sustituido por *-ii*, siguiendo la práctica editorial dominante en la actualidad; finalmente, con las grafías *u/v*, ocurre algo parecido: siguiendo el uso de su época, Pacheco escribe sistemáticamente *v* en inicial de palabra y *u* en interior o final, sin que importe si se trata de usos vocálicos o consonánticos (1,3 *verba*; 1,6 *vtrunque*; 2,7 *votiuas*); en todos estos casos, dado que la diferenciación gráfica tampoco obedece a la fonética, hemos escrito sistemáticamente *u* (o *V* si se trata de mayúscula).

Pachequi epigrammata

[I]

In Carranzae effigiem, gladium et
librum tenentem, dialogismos

- Hicne Carranza potens? —Ipsissimus. —Vnde minanti
sica manu?; et clavis aureus unde liber?
Num fortis doctusque fuit? —Bona uerba! —Quid ergo?
—Imo reus plagii sic sua furta refert.
—Quis librum amisit, pugnas qui tradit et enses? 5
Quis gladium? Ignotum munus utrunque mihi.
—Sic habet? Ecce, suum repetit Caldera libellum:
panticibus gladium frater et ipse petit.

[II]

Apotheosis et oblatio

- Hic tibi, pro meritis lenonia turba trophaeis,
dedicat effigiem, magne Carranza, tuam.
Hic tibi uerbosi soluent noua uota thrasones,
crissantesque lupae mollia sarta dabunt.
Tricones, lixae, scurrae uulgusque macelli 5

dona ferent: horum diceris esse deus.
 Nos quoque uotiuas libabimus usque placentas,
 atque deus nobis Artocreandrus eris.

Aparato crítico

I Título Pachequi epigrammata *aparece añadido delante de* in Carranzae, y Pachequi epigramma *tachado detrás de* dialogismos en *M*

II Título *Detrás de oblatio aparece eiusdem tachado en M*

Aparato de fuentes clásicas y loci similes

1,1 Stat. *Ach.* 1, 938 #Hicne# est liber hymen? **2** Plaut. *Trin.* 9, 987-988 —Ipsus es? / —Ipsus, inquam, Charmides sum. —Ergo ipsusne es? —Ipsissimus **3** Hor. *Ars* 353 #quid ergo est# **4** Pontanus *Eridanus* 1, 17, 9 #dulcia furta refert# **7** Hor. *Serm.* 1, 9, 52-53 Atqui / #sic habet# | Ov. *Ars* 1, 525 Ecce suum vatem Liber vocat | Ov. *Ars* 1, 167 #poscitque libellum#

2,1-2 Prop. 3, 22, 40-42 #Hic tibi# pro digna gente petendus honos, / #hic tibi# ad eloquium ciues, hic ampla nepotum / spes et uenturae coniugis aptus amor Verg. *Aen.* 1, 261 *et passim* #Hic tibi# Ov. *Met.* 9, 450 *et passim* #Hic tibi# Mart. 6, 68, 5-6 #Hic tibi# curarum... / #hic# amor, hic nostri... **1** Verg. *Aen.* 11, 222 #meritis sustentat fama tropaeis# **2** Ov. *Epist.* 21, 110 Insidias legi, #magne poeta, tuas# **3** Ov. *Fast.* 4, 932 possit soluere uota tibi Ov. *Am.* 3, 7, 44 per noua uota **4** Iv. 6, 322 Ipsa Medullinae fluctum crisantis adorat | Tib. 1, 7, 49 #mollia sarta comas# Ov. *Fast.* habent unctae #mollia sarta# comae **5** Hor. *Serm.* 2, 3, 229-230 Cum scurris fator, cum Velabro omne #macellum# / mane domum ueniant **6** Verg. *Aen.* 1, 677 #Dona ferens# | Ov. *Am.* 3, 3, 42 #diceris esse deus# **8** Mart. 3, 78, 2 #Iam Palinurus eris#

[TRADUCCIÓN]

Epigramas de Pacheco

[I]

Diálogo sobre un retrato de Carranza con espada y libro

—¿Este es el valiente Carranza?
 —El mismísimo.

- ¿Por qué una daga en su mano amenazante? ¿Y por qué un libro dorado tachonado de clavos? ¿Es que fue fuerte y docto?
- ¡Palabras bonitas sin más!
- ¿Por qué entonces?
- Más bien, siendo reo de apropiación, presenta así sus hurtos.
- ¿Quién ha perdido ese libro, que trae combates y espadas?; ¿quién esa espada? Ambos presentes me son desconocidos.
- ¿De verdad? Pues mira, eso es que Caldera viene a recuperar su libro, y que Carranza, como miembro de la misma hermandad, requiere su espada del cinto.

[II]

Apoteosis y ofrenda

Aquí, gran Carranza, te dedica la chusma rufianesca, por tus merecidos triunfos, tu retrato. Aquí los lenguaraces trasones te rendirán sus últimos votos, y las putas te ofrecerán, entre lúbricos contoneos, delicadas guirnalda. Los camorristas, los pajes, los bufones y el vulgo del mercado te traerán presentes: se dirá que eres el dios de ellos. También nosotros te ofreceremos sin parar tortas votivas, y para nosotros serás el dios Artocreandro.

COMENTARIO

Título general. El título general de los epigramas, *Pachequi epigrammata*, es fruto de la corrección de una redacción anterior del mismo aplicable al epigr. 1 (véase aparato crítico): *In Carranzae effigiem, gladium, et / librum tenentem, dialogismos / Pachequi epigramma*. El objetivo de la modificación es dotar al ciclo de un título conjunto. Ello comporta la eliminación de las dos palabras finales del título particular inicial del primer epigrama (*Pachequi epigramma*).

Epigrama I. Es un diálogo (*cf. infra* la nota a *dialogismos*) entre dos personajes: un curioso, que hace preguntas sobre un retrato de Carranza, y un entendido, que aporta respuestas solventes. Los guiones han sido añadidos para esta edición crítica: el ms. (FIGURA 2) no indica los cambios en el turno de palabra, aunque resultan generalmente evidentes. El uso del diálogo, aparte de que pueda ser una parodia de la composición dialógica de la *Philosophía de las armas*, como sugiere Escobar (2020: 44, n. 38), constituye un planteamiento bastante habitual en la literatura emblemática. Valga como muestra el emblema 74 de Alciato (1581: 278), de contexto y factura similar, en el que el *curioso* interroga al *versado* sobre una tumba y sobre el sentido de sus elementos:

TVMVLVS MERETRICIS

- Quis tumulus?; cuia urna? —Ephyraeae est Laidos. —Ah, non erubuit tantum perdere Parca decus?
 —Nulla fuit tum forma. Illam iam carpserat aetas, iam speculum Veneri cauta dicarat anus.
 —Quid scalptus sibi vult aries, quem parte leaena unguibus apprehensum posteriore tenet?
 —Non aliter captos quod et ipsa teneret amantes: vir gregis est aries, clune tenetur amans

(«LA SEPULTURA DE LA RAMERA. —¿Qué tumba es esta? ¿De quién es esta urna? —Es de Lais de Éfira. —¡Oh! ¿No enrojeció la Parca al arruinar tanta belleza? —Ya no había tal belleza: la había segado la edad. Ya la cauta vieja había consagrado el espejo a Venus. —¿Qué quiere decir el cordero esculpido que tiene cogido la leona con las garras por la parte posterior? —Nada, sino cómo tenía ella agarrados a sus amantes: el hombre es un cordero del rebaño, el amante está agarrado por las nalgas» [trad. P. Pedraza: Alciato 1993: 110]).

El propio Pacheco utilizaría la forma dialógica en 1580 en algunos de sus epigramas para el túmulo funerario erigido en la Capilla Real de Sevilla en honor de la fallecida Ana de Austria, como el 1 o el 3 (Pozuelo 2004: 6-9; 12-13; 54-55). En el primero, sin duda inspirado en el citado de Alciato, el *curioso* va haciendo preguntas sobre el túmulo, y el significado de sus elementos:

- Qui tumulus, quae pompa aquilisque uolantibus urna indita?; queis marmor spirat imaginibus?
 —Heic iacet illa potens regina orientis et orbis *etc.*

(«—¿Qué túmulo es este, qué esta pompa y esta urna adornada con águilas volando?; ¿qué estas figuras, en que el mármol respira? —Aquí yace la reina que mandó sobre dos mundos, oriente y occidente *etc.*»).

La estrategia que Pacheco pone en práctica en este primer epigrama es la de ridiculizar la grandilocuencia de la autorrepresentación de Carranza parodiando el retrato: a la *apariencia* que la escena ofrece, de la que se hace eco el curioso, el poeta opone al final del poema una *realidad* insospechada, que desvelará el personaje versado, lo que producirá el efecto de sorpresa y comicidad propio del género epigramático. Si mi interpretación de su oscuro final es correcta (véase mi comentario a los vv. 7-8), la carga crítica de la composición reside en la presentación de Carranza como personaje del hampa. Pacheco rebatiría así una de las bases de la imagen que el esgrimidor se esforzaba por construir, como es el presentarse como miembro de la élite social y cultural de su entorno. En el epigrama 2 desarrollará esta idea con más claridad, como veremos. Además, el

poema encierra una segunda carga de profundidad contra Carranza al insinuar que su libro es fruto del plagio (vv. 4-5).

Título. Sobre el título del epigr. 1 véase *supra* el comentario al **Título general** del ciclo.

tenentem. Nótese que el participio se refiere al cuadro, no al retratado: estrictamente el texto indica que es aquel, no este, el que *tiene* la espada y el libro. No obstante, los vv. 1-2 situarán la espada en la mano de Carranza.

dialogismos. Estrictamente es un término técnico, de uso retórico y muy específico, que se refiere a la expresión del pensamiento de un personaje mediante preguntas y respuestas interiores que él mismo se formula (*cf. ThLL* 5, 1, 950, s. v. '*dialogismós*'). Sin embargo, no parece ser este el uso ante el que nos encontramos: estamos sin más ante dos personajes plenamente diferentes que dialogan. Pacheco parece, por tanto, usar *dialogismos* meramente para designar el carácter amebio de la composición.

1 Carranza. Nótese que la primera sílaba es medida como breve, pese a ir seguida de doble consonante. Lo mismo ocurre en futuras apariciones del nombre, como epigr. 2, 2. Es un raro ripio de Pacheco, habitualmente muy cuidadoso y diestro en materia de métrica. De hecho, en su *Elegía a Sevilla*, cuando la sílaba ocupa una sede breve latiniza el nombre como *Caranza* (*cf. vv. 89 y 99*, transcritos *supra*), lo que evita la infracción. Pudiera ser que el propio tono burlesco de los epigramas haya impulsado al autor en este ciclo a expresar *macarrónicamente* –digámoslo así– el nombre del motejado.

potens. Equivale a «valiente», en el peculiar sentido, muy común en la literatura de nuestro Siglo de Oro, de «sugeto esforzado, animoso y de valor» (*Diccionario de Autoridades*, s. v., 2 [en línea: <<https://webfrrl.rae.es/DA.html>>, visitado el 10.1.2021]). Es una apreciación del curioso. Recoge, por tanto, la *apariencia* del retrato.

Ipsissimus («el mismísimo»). La expresión de *ipse* con sufijo de superlativo es un juego que sólo encontramos, en raras ocasiones, en Plauto (véase aparato de fuentes) y en algún otro autor cómico, como Afranio. Su presencia en el primer verso del epigrama es un anuncio de su tono jocoso y cómico.

2 sica... liber. Estos dos elementos, una daga –o espada: *cf. v. 6–* y un libro, aparecen igualmente en portada de la *Philosophía de las armas* (FIGURA 1), en manos de la figura alegórica de un niño desnudo, trasunto de Carranza.

3 fortis doctusque («fuerte y docto»). El curioso se hace eco del evidente mensaje que subyace en la representación de la espada y el libro: el de presentar al autor como destacado por igual en las armas y las letras (Olmedo 2017: 107; Chauchadis 1993: 82), una idea que desarrolla en su poema preliminar (no paginado) Fernando de Herrera, que apostilla así a Carranza: «En el ingenio

igual y en valentía / seguís a Febo y Marte belicoso» (citado por Chauchadis 1993: 82). Efectivamente, Carranza se esfuerza en su *Philosophía* por mostrarse como aventajado en las letras, como por ejemplo –por dar idea de la intensidad de su empeño– cuando define entre los contenidos del cuarto diálogo de la obra los de «la obligación que tiene [el diestro] a bolver por sí, por sus amigos y enemigos según Derecho Natural, Divino y Positivo» (f. 8v). Por cierto, en este punto la autorrepresentación de Carranza triunfó plenamente, como atestiguan, entre otros, los versos que le dedica Cervantes en el *Canto de Caliope* incluido en su *Galatea* (1585), vv. 417-420 (citados por Escobar 2020: 45): «Si queréis ver en una igual balanza / al rubio Febo y colorado Marte, / procurad de mirar al gran Carranza, / de quien el uno y otro no se parte».

bona uerba. El significado que tiene aquí esta infrecuente *inunctura* es el de «palabras bonitas», en el sentido de «palabras agradables de oír, pero que no reflejan la realidad», como en Ovidio, *Trist.* 3, 13, 24: *Nec dare tura libet exorantia diuos, / in tantis subeunt nec bona uerba malis* («Ni me agrada ofrecer incienso que en nada aplaca a los dioses, ni en medio de tantas desgracias se me ocurren palabras agradables») [trad. González Vázquez 1992: 241]).

4 Imo. La grafía *imo* por *immo* se basa en testimonios epigráficos de la latinidad antigua (cf. *ThLL* 7, 1: 473, s. v.), lo que la convierte en exponente de la pureza y propiedad del latín de Pacheco. Sobre el permanente interés de este por los descubrimientos arqueológicos, y en particular por la epigrafía, véase Pozuelo 2004: 91-92.

plagii. En la Antigüedad *plagium* es propiamente un término jurídico referido al delito de apropiarse de un esclavo ajeno o de una persona libre, manteniéndola como esclava (*ThLL* 10, 1: 2303, s. v.). Además ya tiene el sentido de ‘robo literario’, como recoge Calepino (1565: 830, s. v. *plagiarius*) cuando indica que Marcial en 1, 52, 9 (*Impones plagiario pudorem*) llama *plagiarius* «figuradamente al ladrón de sus libros» («*per translationem plagiarium vocat furem librorum suorum*»). Es muy probable que Pacheco esté usándolo con ese sentido, si no es con el más genérico de ‘apropiación’. Así se desprende del término *furta* (‘hurtos’) que aparece a continuación en este mismo verso identificando la falta cometida por Carranza.

La *inunctura* ‘*reus plagii*’, inexistente en la latinidad antigua y medieval, aparece en el epistolario de Erasmo en referencia a las culpas de cierto sedicioso. Es en la epist. 3031a (vol. XI, p. 163 l. 323), de Conrad Heresbach a Erasmo: *Is, cum seditionis, maiestatis ac plagii reus tum ob singulares blasphemias, a principe supplicio affectus est* («Este, reo de sedición, alta traición y apropiación [?], a la vez que por sus particulares blasfemias, fue castigado con el suplicio por el príncipe»).

Verso 4. Obsérvese cómo Pacheco, imitando la mejor poesía clásica, favorece los juegos fónicos, como es el caso de la aliteración en *sic sua* y la paronomasia

en *furta / refert* –compuestos por las mismas consonantes–, artificios que dan énfasis a sus ideas clave.

5-8 Mi edición parte de la consideración de que el curioso, manteniendo la misma inocencia que manifiesta en el v. 3 (*Num fortis doctusque fuit?*), pregunta por la posibilidad de que la espada y el libro hayan sido perdidos por su dueño, o por la de que sean «regalos». La respuesta del versado lo sacaría de su candidez oponiéndole la verdad del asunto. No obstante, dado que Pacheco no ha marcado en su autógrafo los cambios en el turno de palabra, no se pueden descartar del todo otras posibles lecturas: sería posible entender, por ejemplo, que *Ignotum munus utrunque mihi*, significando «Ambos presentes me son desconocidos», fuese la respuesta del versado, reticente a denunciar el plagio de Carranza, a las preguntas previas del curioso (*Quis librum amisit, pugnas qui tradit et enses? / Quis gladium?*); sólo tras la insistente réplica del este (*Sic habet?*, «¿De verdad?») terminaría el primero por revelar la cruda realidad: el plagio perpetrado por Carranza y la consiguiente pendencia.

5 *librum*. Es, evidentemente, un libro sobre esgrima, de acuerdo con el contenido del mismo al que se refiere el curioso («combates y espadas», o «combates de esgrima», si lo leemos como endíadis). Se trata de un libro que aparecía, evidentemente, en el cuadro (*cf.* título y v. 2), representado por orden de Carranza para presumir de letras, o más bien, quizás, en alusión directa a su *Philosophía de las armas*, en la que venía trabajando al menos desde 1565, que concluyó en 1569 y solo consiguió imprimir en 1582. El personaje versado, según hemos visto, revela *la verdad* de dicho libro: es fruto del plagio (v. 4) de una obra de un tal Caldera (v. 7).

pugnas qui tradit et enses. Es muy probable que estemos ante una endíadis, con el sentido «que trae combates de esgrima». De todas formas, he optado por una traducción que no excluya el sentido literal. Al fin y al cabo, en el libro impreso acabaría por haber grabados mostrando espadas, generalmente para indicar el radio de acción de estas en las distintas guardias (FIGURA 3). Evidentemente nuestra datación temprana de los epigramas (en torno a 1569 –*cf. supra*–) presupone que el libro de Carranza aludido aquí estaría aún en un estado manuscrito, lo que no impediría que fuera conocido en las tertulias y «academias» del humanismo sevillano.

7 *Sic habet?* («¿De verdad?»). Es un modismo que usa Horacio con sentido afirmativo en *Serm.* 1, 9, 52-53 *Atqui / #sic habet#* («Y así es»). El sentido con que aparece, «¿de verdad no te das cuenta del sentido de la imagen?», acaso pretende mortificar a Carranza, al insinuar que todo el mundo comparte la lectura que Pacheco expondrá, acto seguido, de la imagen.

Ecce suum... ipse petit. La expresión es enigmática. Su sentido podría ser el que refleja mi traducción: estaríamos ante la revelación al curioso, por parte

del personaje versado, de la *verdadera* razón por la que el retratado aparece representado en una actitud tan extravagante, junto a un libro y con una mano amenazando con una espada; esa razón sería que cierto Caldera, un valentón de su misma cofradía de maleantes (es su *frater*), viene a recuperar su libro de esgrima, que le ha birlado Carranza (reo, como ha manifestado antes –v. 4– de apropiación). Ello está a punto de provocar un duelo entre ambos. El *acumen* del epigrama reside en la sorpresa que esconde el último dístico, parodiando el sentido del retrato.

Caldera. No he conseguido documentar al personaje. En todo caso, llama la atención que exista un doctor Gaspar Caldera de Heredia (recogido en el DBE) posterior (1591-1668), que vivió en el ámbito sevillano y se ocupó de la esgrima en un manuscrito de 1641 sobre el duelo, titulado *Arancel político, defensa del honor y práctica de la vida de nuestro siglo*, recogido por B. J. Gallardo (*Ensayo*, 1886: v. II, col. 168, nº 1527, cit. por Chauchadis 1987: 99). Sea como fuere, resulta verosímil que nuestro Caldera fuese un valentón reconocible. Ello daría sentido a la expresión *frater et ipse*: Carranza sería miembro de la misma cofradía de maleantes; recuérdese lo que espetan a Rincón y Cortado los dos bravos que los encuentran en el patio de Monipodio: «si eran de la *cofradía*» (Cervantes 2005: 183). De ese modo, el epigrama adquiere un mensaje claro, coincidente, por cierto, con el del epigrama 2, como es el de que el espadachín Carranza, por mucho que pretenda disimularlo, pertenece al mundo de los valentones.

8 *panticibus* («del cinto»). *Pantex*, étimo del español ‘panza’, es un término del latín hablado, que aparece raramente en textos literarios designando el vientre (*ThlL* 10,1: 237, l. 52ss). Aquí podría estar significando la cintura, de la que cuelga la espada, a la que el retratado echa mano.

Epigrama 2. Si en el epigrama 1 Pacheco se burlaba del retrato de Carranza mediante una interpretación jocosa del mismo, en este lo hace presentando sarcásticamente dicho retrato como una especie de altar erigido por la chusma más vil para rendir culto a un Carranza deificado por ella. Pacheco subvierte así la práctica de la «canonización mediante el retrato», una estrategia, como recuerda Escobar (2020: 53), «recurrente en la Corte del VII Duque, sustentada sobre la metodología humanística de Mal Lara». La carga crítica de la composición se sustancia de nuevo, como en el epigrama 1, en la identificación de los seguidores de Carranza con la hez de la sociedad. Ello equivale a impugnar dos aspectos fundamentales en la imagen que presenta de sí mismo el esgrimidor, en los que insistirá en su *Philosophía*: por un lado la de su permanente «amistad con la gente más principal de España» (f. 274v, cit. por Escobar 2020: 63); por otro, la de la dignidad y excelencia de sus seguidores, frente a la ordinariedad de los bravos y valentones, a los que considera «hombres atrevidos sin para qué y arrogantes de su natural» (f. 64v), y a quienes opone «una destreza que exige

una multiplicidad de conocimientos» (Chauchadis 1993: 74; 2011: § 12) y que se fundamente en la virtud y tiene una vertiente espiritual y ética: «inventó el hombre la Destreza de las Armas, con la cual mejora su ánimo, alienta y ejercita el cuerpo, defiende la vida, aumenta la honra, conserva la fama y estimación, y guarda el uso de ella para las necesidades en que suelen poner los malos a los buenos» (Carranza 1582: 214r, cit. por Chauchadis 1993: 75).

Desde el punto de vista formal, pese a la procacidad del contenido, el poema presenta gran elegancia formal. Es constante el uso de fórmulas reconocibles de autores antiguos (cf. aparato de fuentes), que le aportan un elegante sonido clásico; abundan los hipérbatos –entendidos (cf. QUINT. 1,5,50) como separaciones de los miembros de un sintagma debido a la inserción de elementos extraños a él– característicos de la poesía latina clásica: *meritis...trophaeis, effigiem...tuam, uerbosi...thrasones, horum...deus, uotiuas...placentas, deus... Artocreandrus*; menudean fenómenos de ornato como la aliteración (v. 1 *turba trophaeis*), la rima (*nobis...eris*, rematando la sílaba final de los respectivos hemistiquios del pentámetro) o la paronomasia (*noua vota*).

Título. Sobre la modificación del título que aparece al frente de los epigramas (cf. aparato crítico), véase *supra* el comentario al título general de los epigramas.

Verso 1. La imitación de Virgilio, *Aen.* 11, 222 (cf. aparato de fuentes), confiere al verso un notable sonido clásico. Abunda en ello, además, la repetición de la fórmula inicial en los versos 1-2, *Hic tibi... / Hic tibi*, que aparece igualmente repetida en Propercio 3, 22, 40-42 (véase el aparato de fuentes), donde el poeta detalla para un amigo diferentes ventajas que encontraría *ahí*: «*Aquí a ti* te corresponde buscar honores acordes a tu digna estirpe, / *aquí a ti* buscar ciudadanos para tu elocuencia, *aquí* amplia esperanza / de nietos y el amor que te cuadra de una futura esposa». De modo análogo, pero irónicamente, Pacheco da cuenta a Carranza de los honores que le aguardan *ahí*, el lugar en el que le dedican una imagen sus seguidores. Es posible que el pasaje de la elegía haya inspirado el armazón del epigrama. Por lo demás, Pacheco demuestra conocer bien a Propercio, al que imita de vez en cuando en sus *Sermones* morales y su lírica amorosa (Pozuelo 1993: 66).

lenonia turba («**la chusma rufianesca**»). El adjetivo *lenonius* («relativo al proxeneta»), aparece ocasionalmente, en textos de Plauto, Apuleyo y algunos autores cristianos, referido generalmente al burdel o a las normas propias del mundo rufianesco (cf. *ThLL* 7, 2: 1154).

2 Carranza. Sobre la infracción métrica subyacente, véase el comentario a 1, 1 *Carranza*.

3 thrasones. *Thraso* es, como se sabe, el militar fanfarrón del *Eunuco* de Terencio, quien, sin llegar «a los extremos y ridiculeces del Pírgopolinices

plautino», «responde al tipo tradicional de soldado fanfarrón, vanidoso y presumido, estúpido y cobarde», según la exacta definición de Román Bravo (2001: 451). Su nombre llega a encarnar a ese tipo de personaje durante el Renacimiento. Así, Erasmo lo usa como equivalente de *miles gloriosus* en sus *Adagia*, 2, 4, 6: *Conuenit in minaces et feroces, Thrasonesque magniloquos* («le cuadra [el adagio ‘*caelum territat*’, ‘aterroriza el cielo’] a los bravucones y los pendencieros, y a los ‘*trasones*’ fanfarrones»).

4 *crissantesque* («entre lúbricos contoneos»). El verbo *crisso* (o *criso*), usado muy esporádicamente por Lucilio, Marcial y Juvenal (véase aparato de fuentes), es definido ya por Calepino (1565: 271, s. v.; cf. et OLD 460) como el movimiento de la mujer en el acto amoroso (*mulierum apte se motantium dum in re venerea sunt*). Pacheco podría estar inspirándose en Juvenal 6, 322, que aplica el verbo a las mujeres romanas que se entregan al furor sexual en las fiestas de la *Bona Dea*: *Ipsa Medullinae fluctum crisantis adorat* («Ella encuentra adorable el movimiento de Medulina al correrse» [trad. Socas 1996: 153]).

5 *tricones* («camorristas»). Calepino (1565: 1118, s. v.) los define como «camorristas y propensos a reñir» (*contentiosi et rixarum peramantes*).

***lixae* («pajes»).** Calepino (1565: 612, s. v.) los presenta como «aquellos que siguen al ejército para encargarse de las tareas serviles» (*qui vilioris quaestus gratia exercitum sequuntur*).

***scurrae* («bufones»).** Calepino (1565: 984, s. v.) los define como «aquellos que buscan hacer reír a los oyentes sin consideración al pudor o la dignidad» (*qui risum ab audientibus captat, non habita ratione verecundiae aut dignitatis*), y los hace equivaler al italiano «buffone». En las enumeraciones antiguas de tipos característicos de la hez del pueblo no suelen faltar estos personajes, junto a tipos semejantes a los nombrados en el epigrama. Recuérdese a Tácito, *Hist.* 2, 87, 2: *adgregabantur e plebe flagitiosa per obsequia Vitellio cogniti, scurrae, histriones, aurigae...* «se añadían personajes de la hez de la plebe, conocidos de Vitelio por haberle servido: bufones, actores, aurigas...»; Plinio, *epist.* 9, 17, 1: *...quereris taedio tibi fuisse... cenam, quia scurrae, cinaedi, moriones mensis inerrabant* («te quejas de que una cena ... te ha resultado repulsiva por el hecho de que ... todo tipo de bufones, bailarines afeminados y seres grotescos recorrían las mesas» [trad. Martín 2007: 529-530]). Pacheco probablemente se está inspirando sobre todo en Horacio, *Serm.* 2, 3, 229-230 (cf. aparato de fuentes), donde se satiriza a un personaje que invita a su casa a los estratos más bajos de la sociedad, entre los que se cuentan los *scurrae* y la turba del mercado (*macellum*): «decreta que el pescadero, el frutero, el que caza las aves, el perfumista y toda la turba impía del barrio Toscano, los *bufones* con el chacinero, y todo el *mercado*, incluido el Velabro, vengan de mañana a su casa» [trad. Moralejo 2008: 156-157]).

8 *Artocreandrus*. Siguiendo la costumbre de los comediógrafos romanos —en especial Plauto—, Pacheco acuña este inédito nombre parlante (que usará también en epigr. 8, 26) con finalidad cómica y paródica. Su primer formante, ἀρτόκρεας (latinizado por Persio, 6, 50), designa una especie de picadillo de carne con pan —una especie de hamburguesa, podríamos decir—; Pacheco lo utiliza en dos ocasiones más: por un lado como formante de otro antropónimo, *Artocreophontis* (‘Matador de hamburguesas’, expresado así, en genitivo), en epigr. 4, 1, aplicado igualmente a Carranza; por otro, exento, en epigr. 5, 12, donde propone que se pinten cuatro artocreas como escudo de armas del espadachín. El *acumen* del presente epigrama reside, pues, en la cómica referencia a Carranza (el apelativo equivaldría a algo así como ‘el varón de los choripanes’) y en la velada alusión a su talante, presto a *hacer picadillo* a sus prójimos. Por lo demás, pudiera ser que, por añadidura, Pacheco esté parodiando la afectación de Carranza al bautizar a los protagonistas de su *Philosophia de las armas* con nombres de traza griega, como Eudemio, Meliso, Charilao, Polemarcho y Philandro —este último, de sonido similar— (sobre estos nombres y los personajes a los que encubren, cf. Olmedo 2019: 108; De Merich 2018: 145; Chauchadis 1993: 77-78).

CONCLUSIÓN

En definitiva, las dos composiciones analizadas son una manifestación de literatura burlesca totalmente en la línea, como señalábamos, de las inclinaciones más personales del licenciado Pacheco, cuyas obras literarias más conspicuas en su juventud, su *Macarronea* y su castellana *Sátira contra la mala poesía*, están marcadas por la chanza y la mordacidad. Pero no estamos ante una expresión sin más de la burla por la burla. Muy lejos de eso, los dos epigramas analizados constituyen concienzudos ataques a algunos de los pilares que sirven de base a la cuidada imagen de sí mismo que trataba de labrarse con esmero Carranza³⁹. El epigrama 1, a la vez que se burla de la autorrepresentación grandilocuente que despliega en su retrato, torpedea su faceta de escritor serio, al insinuar que es un plagiador; además, frente a los intentos de Carranza de presentarse asociado con las más altas figuras de su entorno, a través, por ejemplo, de los interminables paratextos que incluye en su obra (tres dedicatorias al duque de Medina Sidonia y una carta consolatoria a «su amigo» Pedro de Zúñiga por la muerte de su madre, la duquesa de Béjar, amén de numerosas composiciones de respetadas figuras de la élite cultural como Fernando de Herrera y Mosquera de Figueroa entre otros),⁴⁰ sugiere que pertenece al mundo de los valentones. Y el 2, al presentar el retrato de Carranza como un altar que ha erigido en su honor la hez de la sociedad, refuerza este último mensaje a la vez que echa por tierra la pretensión de Carranza de estar creando una esgrima aristocrática y espiritual, distinta a la del mundo de

³⁹ Sobre sus estrategias al respecto véase Olmedo 2019: espec. 109.

⁴⁰ Véase Olmedo 2019: 109, que destaca este aspecto.

los valentones. En dos próximas publicaciones ya en prensa ofrezco la edición y análisis de los seis epigramas restantes del ciclo, que completarán este panorama.



Figura 1. Carranza 1582: portada. BNF, Département Littérature et art, V-9540.
Gallica: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8574246.image> > [4.2.2021]

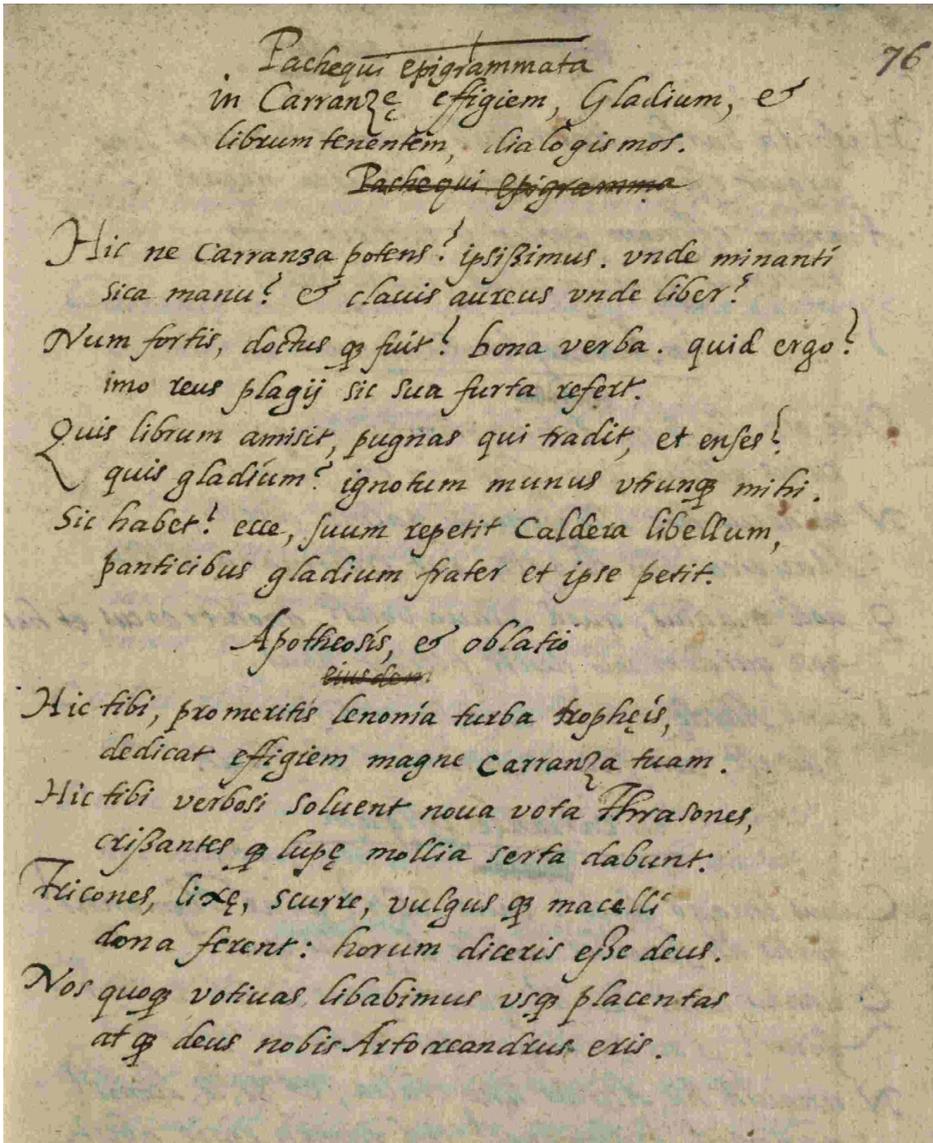


Figura 2. BRAH, ms. 9-2563, f. 76r

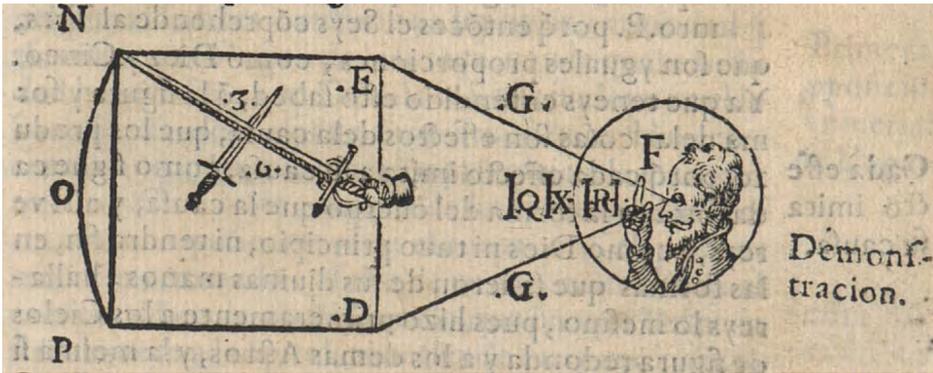


Figura 3. Carranza 1582: 180r. BNM, R-919. Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000195093&page=1> [4.2.2021]

SIGLAS

- AHN: Archivo Histórico Nacional (Madrid).
 BNE: Biblioteca Nacional de España (Madrid).
 BNF: Bibliothèque Nationale de France.
 BRAH: Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Madrid).
 M: manuscrito 9-2563 de la BRAH.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCIATO, A. (1581): *Omnia Andreae Alciati V. C. emblemata: cum commentariis... per Claudium Minoem*, Antuerpiae, Ex officina Christophori Plantini. BNM, R-18849.
 ALCIATO, A. (1993): *Emblemas*. Edición y comentario: Santiago Sebastián. Prólogo: Aurora Egido. Traducción actualizada de los Emblemas: Pilar Pedraza, Akal, Madrid.
 ALCINA ROVIRA, J. F. (1975-1976): «Aproximación a la poesía latina del Canónigo Francisco Pacheco» *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 36, 211-263.
 CALEPINO, A. (1565): *Ambrosii Calepini Dictionarium. Subiuncta sunt... Pauli Manutij... Additamenta... (Praef. Th. Pagani et A. Morguaesii)*, Lugduni, Apud Antonium Gryphium.
 CARRANZA, J. Sánchez de (1582), *Libro... que trata de la Philosophía de las armas y de su destreza y de la aggresión y defensión christiana*, Sanlúcar de Barrameda. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8574246/f18.item> [17.5.2021]
 CERVANTES, M. de (2005): *Novelas ejemplares*. Ed. J. García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.
 CHAUCHADIS, C. (1987): «Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro», *Criticón* 39, 77-113.

- CHAUCHADIS, C. (1993): «Didáctica de las armas y literatura: *Libro que trata de la Philosophía de las armas y de su Destreza* de Jerónimo de Carranza», *Criticón* 58 (1993), 73-84.
- CHAUCHADIS, C. (2011): «La *Philosophia de la destreza de las armas* de Jerónimo de Carranza, del buen modo de transmitir la ciencia de las armas», en González Fernández, L. - Rodríguez, T. (eds.), *La transmission de savoirs licites et illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XIIe au XVIIe siècles. Hommage à André Gallego*, Toulouse, Press Universitaires du Midi, 441-452. <<https://books.openedition.org/pumi/32531?lang=es>> [9.1.2021].
- CORDE: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [1.2.2021].
- CURTIS, M. D. (2010): «Jerónimo Sánchez de Carranza: a man of arms and letters», en Mele, G. D. (ed.), *In the service of Mars. Proceedings from the Western Martial Arts Workshop 1999– 2009*, vol. I, Wheaton (IL).
- DBE: *Diccionario Biográfico Electrónico*, Madrid, RAH. <<http://dbe.rah.es/db~e>> [2.2.2021].
- DE MERICH, S. (2018): «Jerónimo Sánchez de Carranza y el ‘Caballero de la Mano en el Pecho de El Greco’», *Cartare* 8, 134-152.
- DOMÍNGUEZ LEAL, J. M. (2007): «El prólogo de la *Macarronea* de Francisco Pacheco: estructura, fuentes y contexto macarrónico», *Calamus Renascens* 8, pp. 89-107.
- ESCOBAR BORREGO, F. J. (ed.) (2015a): Mal Lara, Juan de, *Hércules animoso*, 3 tomos, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- ESCOBAR BORREGO, F. J. (2015b): «Nouveaux renseignements sur Fernando de Herrera et l’Académie sévillane dans *Philosophía de las armas*, de Jerónimo de Carranza», en *La Renaissance en Europe dans sa diversité. 111. Circulation des hommes, des idées et des biens, héritages*. Université de Lorraine, 2015, 289-303.
- ESCOBAR BORREGO, F. J. (2017): «Humanismo y espiritualidad en tiempos de Felipe II: posicionamiento profesional de Mal Lara, un cartapacio de Mateo Vázquez y Cervantes a los diecinueve años», *eHumanista* 35, 16-78.
- ESCOBAR BORREGO, F. J. (2020): «Humanismo y letras áureas en el entorno cultural del VII duque de Medina Sidonia (con nuevas perspectivas críticas sobre la *Academia hispalense* y el conde de Niebla)», *Libros de la Corte* 20, 31-99.
- ESTEFANÍA, D. (trad.) (1996): Marcial, *Epigramas completos*, Madrid, Cátedra.
- GALLARDO, B. J. (1866): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Tomo II, Madrid, M. Rivadeneyra.
- GIOVIO, P. (1559): *Dialogo dell’ imprese militari e amorose di Monsignor Giovio, vescovo di Nocera, con un ragionamento di Messer Lodovico Domenichi nel medesimo soggetto*, Gabriel Giolito de’ Ferrari, Venecia.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J. (trad.) (1992): Ovidio, *Tristes. Pónticas*, Madrid, Gredos.
- GUILMAÍN ALONSO, J. (2016a): «El Arte de la Esgrima en el contexto de la I Vuellta al Mundo», en *In Medio Orbe. Sanlúcar de Barrameda y la I Vuelta al Mundo*, Sevilla, Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda – Junta de Andalucía, 195-207.

- GUILMAÍN ALONSO, J. (2016b): «'La espada es el fundamento de todos los escudos'. La esgrima hispalense en el Quinientos», en *In Medio Orbe. Sanlúcar de Barrameda y la I Vuelta al Mundo*, Sevilla, Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda – Junta de Andalucía, 131-141.
- HERMOSO RIVERO, J. M. (2016): «Jerónimo Sánchez de Carranza. Un humanista en la Sanlúcar del siglo XVI», en *In Medio Orbe. Sanlúcar de Barrameda y la I Vuelta al Mundo*, Sevilla, Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda – Junta de Andalucía, 161-177.
- HERRERA, F. de (1580): *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, En Sevilla por Alonso de la Barrera. Facsímil: Univ. Sevilla – Univ. Córdoba – Grupo P.A.S.O. – Univ. Huelva, Sevilla 1998 [ed. J. Montero]).
- LEVA CUEVAS, J. (2004): «La caballería y el arte de la esgrima en la ciudad de Córdoba en los siglos XV y XVI. La plaza de la Corredera como marco de su ejercicio», *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades* 11, 107-124.
- MARTÍN, J. C. (trad.) (2007): Gayo Plinio Cecilio Segundo (Plinio el Joven), *Epistolario (Libros I-X). Panegírico del emperador Trajano*, Madrid, Cátedra.
- MONTERO, J. (1991), «Sátira contra la mala poesía del Canónigo Pacheco: una coda bibliográfica», *Manuscrit.cao* 4, 61-65.
- MONTERO, J. – SOLÍS DE LOS SANTOS, J. (2005): «La macarronea sevillana del Licenciado Francisco Pacheco», en Piñero Ramírez, P. M. (ed.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 637-666.
- MORALEJO, J. L. (trad.) (2008): Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Madrid, Gredos.
- NIEVAS MUÑOZ, D. (2012): *La esgrima y el mundo de la espada en la España Moderna*, Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Granada, curso 2011-2012. <https://www.academia.edu/28266180/La_esgrima_y_el_mundo_de_la_espada_en_la_Espa%C3%B1a_Moderna> [31.1.2021].
- NÚÑEZ RIVERA, V. (ed.) (2001): Baltasar del Alcázar, *Obra poética*, Madrid, Cátedra. *OLD: Oxford Latin Dictionary*. Edited by P. G. W. Glare, Oxford, 2000.
- OLMEDO GOBANTE, M. (2019): *Del frente a la palestra: esgrima y ejército en la carrera autorial de Jerónimo Sánchez de Carranza*, en Castellano López, A. – Sáez, A. J. (eds.), *Vidas en armas. Biografías militares en la España del Siglo de Oro*, Huelva, Universidad de Huelva.
- POZUELO CALERO, B. (1993): *El licenciado Francisco Pacheco. Sermones sobre la instauración de la Libertad del Espíritu y Lírica amorosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla - Universidad de Cádiz.
- POZUELO CALERO, B. (ed.) (2004): El licenciado Francisco Pacheco. *El túmulo de la reina doña Ana de Austria*, Alcañiz - Madrid, IEH - CSIC - Laberinto.
- POZUELO CALERO, B. (2008): «Estoicos en la Sevilla del XVI: un poema en falecios del licenciado Francisco Pacheco a Pedro Vélez de Guevara», *RELat* 8, 143-159.
- POZUELO CALERO, B. (2012): «Pacheco, El licenciado Francisco», en *DBE*, vol. XXXIX, Madrid, Real Academia de la Historia, 461-463. <<http://dbe.rah.es/biografias/7694/francisco-pacheco>> [31.1.2021].

- POZUELO CALERO, B. (2014): «El inconformismo juvenil del Licenciado Francisco Pacheco», en Maestre Maestre, J. M. *et alii* (coords.), *Baetica Renascens*, Cádiz – Málaga, Federación Andaluza de Estudios Clásicos – Instituto de Estudios Humanísticos – Grupo Editorial 33, 2014, vol. II, 1173-1187.
- PORRES BENAVIDES, J. (2019): *Juan Bautista Vázquez el Viejo. Un artista castellano en Sevilla*, Sevilla, Univ. de Sevilla.
- ROMÁN BRAVO, J. (trad.) (2001): Terencio, *Comedias*, Madrid, Cátedra.
- SOCAS, F. (trad.) (1996): Juvenal, *Sátiras*, Madrid, Alianza.
- ThlL: Thesaurus linguae Latinae* (Leipzig, 1900-). <<https://www.thesaurus.badw.de/tll-digital/tll-open-access.html>> [2.2.2021].
- VÉLEZ DE GUEVARA, P. (2014): *Epistolario*. Ed. G. Lazure y B. Pozuelo Calero, Alcañiz – Madrid, IEH - CSIC (Colección *Palmyrenus*, Serie Textos, nº 13).