

Un ingenio sevillano del Bajo Barroco: José Román de la Torre y Peralta

Antonio Sánchez Jiménez



UN INGENIO SEVILLANO DEL BAJO BARROCO:
JOSÉ ROMÁN DE LA TORRE Y PERALTA

VIDA Y TEXTOS BIOGRÁFICOS

LÍRICO DISCANTE O HEROICO CONTRAPUNTO SOBRE
LO MÁS NOTABLE DE LA VIDA DE ALEJANDRO MAGNO
EN TREINTA Y CUATRO EPIGRAMAS CASTELLANAS
(1666-1667/1678)

CANCIÓN REAL AL RETIRO Y PENITENCIA DEL GLORIOSO
PATRIARCA SAN BRUNO EN EL DESIERTO. DESCRÍBESE SU
ASPEREZA Y PRIMER MOTIVO DE SU FUNDACIÓN.
(c. 1665-1666)

BIBLIOTECA
BIOGRÁFICA DEL
RENACIMIENTO
ESPAÑOL



UN INGENIO SEVILLANO DEL BAJO BARROCO: JOSÉ ROMÁN DE LA TORRE Y PERALTA

VIDA Y TEXTOS BIOGRÁFICOS


LÍRICO DISCANTE O HEROICO CONTRAPUNTO SOBRE
LO MÁS NOTABLE DE LA VIDA DE ALEJANDRO MAGNO
EN TREINTA Y CUATRO EPIGRAMAS CASTELLANAS
(1666-1667/1678)

CANCIÓN REAL AL RETIRO Y PENITENCIA DEL GLORIOSO
PATRIARCA SAN BRUNO EN EL DESIERTO. DESCRÍBESE SU
ASPEREZA Y PRIMER MOTIVO DE SU FUNDACIÓN.
(c. 1665-1666)

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

DATOS EDICIÓN

PRIMERA EDICIÓN EN FORMATO EBOOK: JULIO 2023
PRIMERA EDICIÓN EN FORMATO PAPEL: JULIO 2023

© Servicio de Publicaciones 
Universidad de Huelva

© Antonio Sánchez Jiménez 

ISBN (papel): 978-84-19397-53-9
eISBN (pdf): 978-84-19397-54-6
eISBN (epub): 978-84-19397-55-3

Depósito legal: H 229-2023

PAPEL

Papel

Offset industrial ahuesado de 90 g/m²
Impreso en papel de bosque certificado

Encuadernación

Rústica, PUR

Printed in Spain. Impreso en España.

Maquetación y composición digital
MAQUETACIÓN

CEP

Sánchez Jiménez, Antonio

Un ingenio sevillano del Bajo Barroco : José Román de la Torre y Peralta : Vida y textos biográficos / Antonio Sánchez Jiménez. — Huelva : Universidad de Huelva, 2023

127 p. ; 24 cm. — (Biblioteca Biográfica del Renacimiento Español ; 9)

Contiene: Lírico discante o heroico contrapunto sobre lo más notable de la vida de Alejandro Magno en treinta y cuatro epigramas castellanias (1666-1667/1678).— Canción real al retiro y penitencia del glorioso patriarca san Bruno en el desierto. Descríbese su aspereza y primer motivo de su fundación. (c. 1665-1666)

ISBN (papel): 978-84-19397-53-9


eISBN (pdf): 978-84-19397-54-6

eISBN (epub): 978-84-19397-55-3

1. Torre y Peralta, José Román de la – Crítica e interpretación. I. Universidad de Huelva. II. Título. III. Serie


821.134.2 Torre y Peralta, José Román de la 1.06

Obra sometida al proceso de evaluación de calidad editorial por el sistema de revisión por pares.

Publicaciones de la Universidad de Huelva es miembro de UNE 

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutivo de delito contra la propiedad intelectual.

Proyecto I+D+i Vida y escritura II. Ministerio de Ciencia e Innovación.

 Haga clic para mayor información



EL EBOOK LE PERMITE



Citar el libro



Navegar por
marcadores e
hipervínculos



Realizar
notas y
búsquedas
internas



Volver al
índice pul-
sando el pie
de la página



Comparte
#LibrosUHU



Únete y comenta



Novedades a
golpe de clic



Nuestras
publicaciones en
movimiento



Suscríbete a
nuestras
novedades

ÍNDICE GENERAL

1. Un ingenio relegado: vida y carrera literaria de José Román de la Torre y Peralta	9
2. La materia alejandrina	19
3. Una biografía en sonetos: el <i>Lírico discante</i> (1666/1667-1678).....	23
4. Una vida en ascesis: la <i>Canción real</i> (c. 1665-1666)	45
5. Nuestra edición.....	51
6. Obras citadas	55
7. <i>Lírico discante o heroico contrapunto sobre lo más notable de la vida de Alejandro Magno en treinta y cuatro epigramas castellanas</i>	65
8. <i>Canción real al retiro y penitencia del glorioso patriarca san Bruno en el desierto. Descríbese su aspereza y primer motivo de su fundación</i>	109

1.
Un ingenio relegado:
vida y carrera literaria
de José Román de la
Torre y Peralta



La historiografía tradicional imagina la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVII como una metrópolis decadente. La gran ciudad agonizaría durante estos cincuenta terribles años, abocada al ocaso que describiera Domínguez Ortiz (2003), esto es, a la pérdida del monopolio del comercio atlántico y al lento pero inexorable sangrado demográfico que provocó ese cambio político y comercial. Antes, la terrible peste de 1649 y las consecuencias de la guerra con Portugal. Luego, como un reguero de golpes, la carestía y revuelta de 1652, el traslado de la cabecera de las flotas de Indias a Cádiz (1680), la Guerra de Secesión (1700-1714)...¹ El sol sevillano parecía ponerse en un mar de infortunios.

Al menos así lo ve la historiografía tradicional, que subraya la decadencia militar, económica e incluso biológica que atosigaba a la monarquía de España y su metrópolis comercial principal, Sevilla, durante el reinado de Carlos II. Decadencia que los historiadores de la literatura solían asumir y extender hasta abarcar la producción de los ingenios españoles del momento, condenada a un declive sin remisión desde las muertes de Cervantes (1616), Góngora (1627), Lope de Vega (1635), Quevedo (1645) y, finalmente, Calderón (1680). Según esta perspectiva, un melancólico Felipe IV y su hijo el «Hechizado» tratarían de regir con mano débil la patria a la deriva; un fúnebre Calderón mantendría a solas el pendón de las letras áureas, huérfanas de grandes obras desde la aparición del *Parnaso español* (1648) de Quevedo. En suma, estaríamos ante cincuenta años de lenta decadencia de la que España solo saldría, en lo político, económico y militar, bien

1 Para un panorama detallado de estas décadas, véase Domínguez Ortiz (1984).

entrada la siguiente centuria; en lo literario, a finales del siglo XVIII, con las comedias del autor del *Sí de las niñas*.

Sin embargo, desde finales del siglo XX, el revisionismo histórico ha venido minando este panorama tanto en lo económico y social como en lo literario. Así, ahora tendemos a ver positivamente las reformas económicas de Carlos II y a apreciar los signos de actividad cultural y literaria de la segunda mitad de la centuria. A ello han contribuido estudios como los de Pérez Magallón (2002), sobre la cultura de los novatores, así como una serie de notables trabajos sobre la literatura de la época (Pérez Magallón, 2001), que autores como Ruiz Pérez han denominado Bajo Barroco (2012; 2013c; 2013b; 2013c; 2017)² y cuya estética han analizado estudiosos como los antes citados o como López Lorenzo y Sánchez Jiménez (2022b: 57-90). En el panorama poético de la Sevilla del momento destacan las ocasiones que ofrecen las múltiples celebraciones que vive la ciudad (López Lorenzo y Sánchez Jiménez, 2022b): los festejos por la Inmaculada Concepción, particularmente entre 1661 y 1666, los rosarios públicos, los autos de fe, las bodas, nacimientos y cumpleaños (en especial de los monarcas), las exequias (particularmente las de Juan José de Austria, en 1679, y Mariana de Austria, en 1696), los actos académicos o escolares, las campañas militares o las canonizaciones y beatificaciones. Entre estas, destacan la beatificación de Toribio Alfonso Mogrovejo (en 1679) y las canonizaciones de Tomás de Villanueva (en 1658) y, sobre todo, de Fernando III el Santo, que dio lugar a una serie de certámenes y al impresionante *Triunfo panegírico* (1671), tal vez el libro de poesía más bello impreso en España durante la segunda mitad de la centuria, junto al *Templo panegírico* (1663), que también se imprimió en Sevilla para celebrar otro evento local: la consagración de la iglesia del Sagrario³. Estas festividades y libros los alimentaban destacados ingenios como Fernando de la Torre Farfán (Montero, 2013a; 2013b), así como poetas más periféricos como José Román de la Torre Peralta, que es el que nos interesa en este trabajo.

2 Véase también Bègue (2008; 2010a; 2010b; 2010c; 2013), así como el monográfico de Sánchez Jiménez (2013).

3 Para un repertorio de la poesía impresa de la Sevilla de la segunda mitad del XVII, véase López Lorenzo (2016).

Poco sabemos acerca de la vida de Peralta⁴. Nos consta que el apellido es de origen navarro-burgalés, pero que la familia se había enriquecido con el comercio flamenco y que se había instalado en Sevilla, lo que llevó a uno de sus miembros, Francisco de Peralta y Clout, al marquesado de Íscar en 1679, y a otros a conseguir diversos mayorazgos en zonas como Dos Hermanas. No obstante, la posición marginal de Peralta en el panorama poético del momento, así como una mención conflictiva (el poeta se define a sí mismo como «aventurero de allende» en el *Festín de las Tres Gracias*), hacen pensar que nuestro poeta no debió de ser un miembro destacado de la familia del marqués de Íscar, y sí tal vez un indiano (Montero, 2013a: 36), o simplemente un andaluz o sevillano, aunque no pudiente. En cualquier caso, la Junta sevillana que juzgó el auto sacramental en un concurso al que se presentó Peralta en 1665 le llamó «hijo de esta ciudad», por lo que ese «allende» del *Festín de las Tres Gracias* bien puede ser jocoso o metafórico.

Del resto de su existencia solo tenemos aquellos testimonios que podemos deducir de sus obras⁵. Por ello, la primera noticia que tenemos de nuestro poeta es su aparición en el ya mencionado *Templo panegírico* (1663) que editó de la Torre Farfán, donde Peralta concurre al «templo tercero» y al «templo quinto» con sendas composiciones: «Érase la gentil fábrica erguida» y «Zozobre ya o pierda pie». Ninguna obtuvo el premio, pero al presentarse al concurso Peralta se sometía también al gracejo de Farfán, quien comentaba cada uno de los textos impresos en el *Templo* con un pequeño vejamen. Los que recibió Peralta traerían consecuencias, tal vez porque Farfán se burlaba de su oficio o afición (la de pintor), porque era hombre de poco humor o porque quería entrar al trapo del desafío de Farfán y destronarle de su posición de privilegio. Fuera como fuere, lo cierto es que el vejado respondería directamente al vejamen en unos pliegos iniciales que añadió al *Festín de las Tres Gracias* (1664), una obrita de doce folios que debemos entender como el

4 Resumimos aquí la información contenida en López Lorenzo y Sánchez Jiménez (2022b: 10-12).

5 Véase al respecto Lorenzo López y Sánchez Jiménez (2022a; 2022b: 135-174), de quienes tomamos gran parte de la información para esta sección.

primer texto exento que Peralta dio a la imprenta. Además, en esos pliegos de la discordia Peralta se burlaba de las ínfulas de Farfán y de los laureles con que había osado adornar su retrato en el *Templo panegírico*, y por si fuera poco le afeaba el haberse confundido acerca de la autoría de uno de los textos mencionados en ese libro, el *Triunfo immaculado*, que era en realidad obra de un cartujo de Santa María de las Cuevas, el bogotano Bruno Solís y Valenzuela.

Estas pullas nos revelan no solo que Peralta se tomó a pecho el vejamen, sino también que tenía ambiciones poéticas y una posición muy inferior a la que Farfán ocupaba en el panorama literario del momento. Esto se puede comprobar contrastando el tamaño y calidad tipográfica de los dos volúmenes en liza: por una parte, el impresionante y enorme *Triunfo panegírico* de Farfán; por otra, el diminuto y precario *Festín de las Tres Gracias* de Peralta. Estas posiciones respectivas se confirman si confrontamos también las fuentes de mecenazgo a que tenían acceso los dos poetas: Farfán se manejaba con la riquísima catedral y el poderoso ayuntamiento; Peralta, con los cartujos. A ellos, en efecto, se dirige Peralta en el *Festín*, aunque no debió de obtener el apoyo esperado, pues en la Sevilla del momento los cartujos no sostenían demasiada poesía: en toda la segunda mitad del XVII, tan solo encontramos en la metrópolis andaluza un impreso dedicado a los padres de Santa María de las Cuevas, el *Triunfo del agua bendita* de José de Santa María (Sevilla, Simón Fajardo, 1642). Pese a ello, la *Canción real* (c. 1665-1666) sugiere que Peralta trató de acercarse a ellos, cultivando una temática tan cartuja y tan sevillana como el retiro de san Bruno al desierto.

En cualquier caso, los intentos de Peralta dan una impresión de esfuerzo fútil y un tanto desesperado. Por un lado, sus acercamientos a los cartujos no parecen haber surtido demasiado efecto. Por otro, sus pliegos satíricos solo provocaron una serie de ataques contra nuestro poeta que permaneció manuscrita y que recopiló un canónigo de la órbita de Farfán, don Ignacio de Góngora (Montero, 2013a; 2013b).

De las siguientes obras de Peralta se deduce que nuestro poeta cambió de actitud y que trató de acercarse a las autoridades militares de la ciudad, importantes en el contexto de la guerra de Portugal. Para complacer al asistente de la ciudad, el conde



Figura 1. Escudo de la orden de los Cartujos, al que hace referencia Peralta en la *Canción real*

de Molina, Peralta escribió en 1664 su *Festiva trompa al célebre aparatoso recibimiento del excelentísimo señor don Ricardo Fanshau*. Este libro en pequeño formato (15 hojas en octavo) fue uno de los más ambiciosos que produjo Peralta y celebra la visita a Sevilla del embajador de Carlos II de Inglaterra, Richard Fanshawe, a quien el asistente de la ciudad festejó, alojó en el Alcázar, paseó y divirtió concienzudamente durante varios días, no escatimando en justas, salvas, paseos fluviales, luminarias, conciertos, bailes,

banquetes, juegos de prestidigitación e incluso espectáculos con monos (Bravo Lozano y Quiles, 2022). La embajada de Fanshawe ha pasado a la historia gracias al diario de Lady Anne Fanshawe y a las cartas de su marido, pero también a textos como la *Festiva trompa* de Peralta, meritorio, entre otras cosas, por su detallada descripción del Alcázar en estos años en que Sevilla trataba de recuperarse de la gran peste y cuidaba a un embajador inglés que podía haber sido decisivo en las negociaciones con los rebeldes portugueses.

En cualquier caso, Peralta volvió a dirigirse a las autoridades militares en su siguiente texto que se conserva, el *Soliloquio satírico moral que hace un soldado al ver un retrato de Carlos II* (Sevilla: Tomé de Dios Miranda, 1666). Esta vez, Peralta dirige el poema a otro asistente sevillano: el conde de Humanes. Tras la edición de 1666, el *Soliloquio* volvió a imprimirse suelto y con muchos cambios en 1681. Las dos versiones actualizan un romance de tiempos de Felipe III («Mirando estaba un retrato») que ya entonces exponía una ideología claramente militar: los soldados españoles deben ser bien pagados y bien tratados, pues solo así, y con una política dura y beligerante, podría España volver a la situación de preeminencia europea de que gozaba durante el siglo XVI.

A continuación, y de nuevo buscando el favor de las autoridades militares, Peralta produjo su *Lírico discante*, que estudiamos abajo. Se trata de una obra manuscrita (una vida de Alejandro en sonetos) que Peralta debió de escribir en los años 60, como podemos deducir gracias a la actividad del dedicatario, don Sebastián Cortizos, un acaudalado banquero de familia conversa portuguesa al que el texto de Peralta describe como «caballero de la orden de Calatrava» y miembro «del Consejo Real de Hacienda de su Majestad», así como «digno embajador que fue de España a Génova». Gracias a estos títulos podemos precisar que el *Lírico discante* se escribió entre 1666 y 1667/1668, pues Cortizos fue nombrado embajador extraordinario en Génova en 1657 y en 1666 ejercía de consejero de Hacienda (*Diccionario Biográfico Español*). Esta información nos proporciona el *terminus a quo* para la datación de la obra, aunque podemos añadir otro dato procedente del “epigrama 3”. En efecto, el texto en cuestión encomia a Alejandro Magno porque «príncipe que lo fue de todo un

mundo, / ¿quién le pudiera dar, sino un Filipo?», analogía con los Austrias (Felipe IV-Filipo de Macedonia, Carlos II-Alejandro Magno) que indica que el poema fue escrito después del ascenso al trono de Carlos II (1665), pues entendemos del texto que Felipe IV le ha regalado ya el mundo a su hijo. Si esto nos asegura el *terminus a quo*, por el otro lado del arco podemos concluir que el *Lírico discante* es anterior a 1668, fecha en que Cortizos se trasladó a Nápoles, e incluso anterior a 1667, año en que el dedicatario aparece como regidor perpetuo de Toro y Guadalajara. En efecto, Peralta no menciona estos dos títulos en la portada de la obra, de lo que podemos deducir que todavía no los ostentaba.

Por tanto, el *Lírico discante* es contemporáneo de la *Festiva trompa* y el *Soliloquio*, y como estos textos Peralta lo dedica a un personaje relacionado con la milicia sevillana: Cortizos fue un banquero que sostuvo los ejércitos reales. Concretamente, desde finales de 1663 Cortizos financió el ejército de Extremadura, lo que le debió de llevar a los círculos militares sevillanos en torno a los cuales orbitaba Peralta por esas fechas. De esto modo, el *Lírico discante* se inserta en la línea estratégica de la *Festiva trompa* y el *Soliloquio*: como Peralta no consiguió acceder al mecenazgo de la catedral o ayuntamiento, y como debió de quedar insatisfecho por los resultados de sus dedicatorias a los cartujos, a partir de 1665 se aproximó al círculo del asistente de Sevilla y de los ejércitos reales en la ciudad.

Finalmente, tras estas intentonas de acercarse al gobierno militar, Peralta acaba su carrera con dos poemas liminares que fray Juan de San Agustín publicó en el *Triunfo panegírico* (1671), una celebración de la canonización de san Fernando. Como resaltan López Lorenzo y Sánchez Jiménez (2022b: 173), es fácil comparar este texto con las *Fiestas al nuevo culto del señor rey san Fernando* (1672) de Farfán, pero este contraste solo sirve para enfatizar el dominio de Farfán y la posición periférica de Peralta en el panorama literario de la Sevilla del momento. Sin embargo, este detalle no quita interés a la obra de Peralta, cuyo *Lírico discante* muestra una originalidad llamativa.

2.

La materia alejandrina



El *Lírico discante* se basa en la historia de Alejandro Magno, una de las más populares en las letras occidentales, pues desde la Antigüedad hasta nuestros días ha dado lugar a un sinfín de textos, tanto de ficción como críticos. En efecto, sabemos que Alejandro llevaba en su expedición a diversos científicos e historiadores, y que muchos de ellos produjeron textos que hemos perdido, pero que consultaron otros historiadores posteriores cuya obra sí hemos conservado. Básicamente, nuestras fuentes fundamentales sobre las campañas de Alejandro son tres autores griegos (Diodoro Sículo, Plutarco y Arriano) y dos latinos (Quinto Curcio y Justino) (Casas Rigall, 2014: 544). Los textos en cuestión difieren mucho en su calidad literaria y fiabilidad histórica, pero han suscitado un gran interés desde que se difundieron en su época.

Tal vez el mejor en los dos sentidos (calidad literaria y fiabilidad histórica) sea la vida que Plutarco dedicó al conquistador macedonio en sus *Vidas paralelas*, que es una de las más leídas de la colección del historiador griego y que gozó de gran difusión. Sin embargo, la más extensa vida de Alejandro que conservamos es la de Quinto Curcio, autor que destaca, además, por su postura crítica con la figura del príncipe macedonio. En esto, Curcio se sitúa muy en la línea de los filósofos peripatéticos, quienes censuraban en el héroe su falta de moderación y enfatizaban episodios oscuros de su biografía, como por ejemplo la quema de Persépolis o los asesinatos de Clito y Calístenes. Además de los textos de Plutarco y Curcio, recordemos que a otro Calístenes (el peripatético Calístenes de Olinto, sobrino y discípulo de Aristóteles) se le atribuyó durante siglos una fantástica historia de las campañas de Alejandro que hoy se conoce como Pseudo-Calístenes, y que tuvo una fortuna colosal. Si a todo ello sumamos el

paso de la materia alejandrina por la Edad Media, con la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, el *Roman d'Alexandre* francés y el castellano *Libro de Alexandre*, entre otros, tenemos un panorama muy complejo que sintetiza Michael:

The story of Alexander had come to the West in two main branches: legendary accounts derived from Pseudo-Callisthenes and historical accounts derived from Quintus Curtius Rufus. The most important of the legendary accounts was the *Res Gestae Alexandri Macedonis*, a Latin translation of Pseudo-Callisthenes by Julius Valerius (c. A.D. 330), which was best known to medieval authors in the form of the ninth-century *Epitome Julii Valerii* and the tenth-century *Historia de Proeliis* attributed to Archpriest Leo. The popularity achieved by these works gave rise in twelfth-century France to a famous poem that was to have many recensions, the *Roman d'Alexandre*. The historical branch also bore an important poetic fruit in twelfth-century France: the *Alexandreis* of Gautier de Chatillon, based mainly on Quintus Curtius. This Latin poem became a prescribed text in the medieval schools. (Michael, 1970: 12-13)

Las polianteadas y epítomes renacentistas difunden este material a partir del siglo XVI y complican la transmisión, de modo que no podemos asegurar qué versión o versiones de la historia de Alejandro Magno llegaron a Peralta. Sin embargo, y como iremos explicando abajo, todo parece indicar que nuestro poeta conoció las *Vidas* de Plutarco, la *Historia* de Quinto Curcio y la obra de Arriano, o bien un epítome derivado de ellas. Esa información es la base de su *Lírico discante*.

3.
Una biografía en
sonetos: el *Lírico*
discante



El *Lírico discante* es una curiosa biografía de Alejandro Magno en sonetos que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid en un manuscrito de lujo. Amén del título y del escudo, el *Lírico discante* consta de una «Dedicatoria» al ya mencionado Cortizos, de un «Prólogo exhortatorio al discreto, no vulgarizante, lector» y, finalmente, de 32 (no 34) sonetos o epigramas sobre la vida de Alejandro Magno, todos ellos numerados y encabezados por un titulillo. La dedicatoria está escrita en redondillas que encomian a Cortizos presentándole como un modelo comparable a Alejandro debido a las virtudes del banquero, aunque Peralta explica que Cortizos resulta diferente del macedonio, y en cierto sentido superior a él, porque no ha heredado su posición, sino que la ha obtenido por méritos propios, concepto en el que incide el poeta en diversas ocasiones a lo largo del texto.

Este comienza con una larga invocación a Cortizos en la que Peralta ensalza sus virtudes (vv. 1-32), entre las que destacan la generosidad y el mérito propio, en oposición al heredado. A continuación, Peralta enlaza una serie de tópicos de humildad propios del exordio para ponderar la grandeza de Cortizos y la indignidad de la propia obra, que aspira, en vuelo icárico, a ascender al dedicatario y lograr su benevolencia.

A continuación, el códice trae un «Prólogo exhortatorio al discreto, no vulgarizante lector» que Peralta escribe en coplas de romance. Comienza con una palinodia que anticipa las críticas a la característica más peculiar del *Lírico discante*: optar por el soneto, metro epigramático, para narrar la biografía de Alejandro Magno, aunque esta materia parecería más propia para las octavas o los tercetos, metros tradicionalmente consagrados por la epopeya como apropiados para textos narrativos de tono

heroico. La primera parte del prólogo de Peralta (vv. 1-48) se ocupa de rebatir esta posible crítica, ponderando la dificultad de la empresa y señalando que el poeta sevillano escribe para lectores doctos que ya conocen la vida de Alejandro Magno y que por tanto no necesitan una narración canónica de la misma, pero que apreciarán la pausa que hay entre cada escena para reflexionar sobre los sucesos destacados en ellas (vv. 45-48). El empeño de defenderse ante los posibles censores lleva a Peralta a proponer toda una poética: un ambicioso afán de conjugar poesía conceptuosa y narración que resulta uno de los aspectos más interesantes no solo del «Prólogo», sino del *Lírico discante* en su totalidad. A continuación, la segunda parte del poema (vv. 49-96) se dedica al tópico tema de la censura excesiva de los lectores, a quienes Peralta pide benevolencia para que permitan al poeta poder corregirse (vv. 85-88), actitud que mejorará el nivel de la poesía contemporánea y permitirá que surjan escritores capaces de cantar las hazañas de los magnates hispanos (vv. 89-92). Peralta remata el prólogo con una despedida que regresa al tema del contraste entre lo extenso y lo corto, esencial en la primera parte del poema, pero que usa aquí como un tópico de *brevitas* propio de la *peroratio* (vv. 93-96).

Nótese que Peralta emplea en este texto preliminar una fórmula parecida a la que había usado en 1664, en el *Festín de las Tres Gracias*, que encabezó con un «Prologo o exhortación a los que leyeren, legos o doctos», también escrito en romance (López Lorenzo y Sánchez Jiménez, 2022: 228-234).

Tras los preliminares encontramos los sonetos de la vida de Alejandro. El relato de la vida del héroe se abre con el primero, que pinta un prodigio que anuncia la grandeza del futuro conquistador de Asia. Peralta describe la escena con un lenguaje calderoniano muy llamativo (Aichinger, 2014), pero el prodigio en sí (Olimpia, madre de Alejandro, sueña con una antorcha) se narra en el segundo cuarteto, tras el cual Peralta Avanza rápidamente hacia la conclusión. Luego de deducir del sueño que los dioses protegían a Alejandro, en el terceto final el poeta introduce un tema nuevo y sorprendente, pero muy relacionado con la imagen del escritor en la época: la envidia (Cast, 1981).

En cuanto a las fuentes del soneto, la anécdota de la visión premonitória de Olimpia se encuentra en Plutarco (*Vidas, Alejandro*, 2, 3, p. 26) y estaba muy difundida:

La novia, antes de la noche en que ambos se encontraron en la cámara nupcial, creyó que tronaba, que un rayo caía sobre su vientre y que del golpe se encendía un gran fuego, que después de fragmentarse en llamas en todas direcciones terminaba por extinguirse.

No resulta difícil interpretar que el portento significa que el niño tenía origen divino (los rayos provenían de Zeus y aquellos a quienes alcanzaba un rayo eran venerados como dioses, Artemidoro, *El libro*, libr. II, cap. 9, p. 180): el haber sido tocado por él significa que Alejandro recorrerá y dominará muchas partes del mundo, y que vivirá poco pero gloriosamente. Peralta, que no parece seguir de cerca a Plutarco, interpreta este incendio como una antorcha con la que sueña la madre del héroe.

Este presagio del rayo y el fuego que consume Asia no está en Curtius (*History*, vol. I, p. 5), quien solo se refiere a algunos muy vagamente (recordemos que los dos primeros libros de su historia solo se conservan resumidos). Tampoco está en la extravagante relación del Pseudo-Calístenes, quien hace del adivino egipcio Nectanebo padre ilegítimo de Alejandro (*Vida*, I, 4-7, pp. 8-15) y solo relata un sueño de Filipo que nada tiene que ver con esta anécdota del rayo o la antorcha.

El segundo soneto del libro también se dedica a los prodigios que enmarcaron el nacimiento (*oriente*) del héroe. Concretamente, Peralta los presenta en una estructura de sobrepujamiento: en el primer cuarteto, cuenta cómo Filipo recibe noticia de tres victorias; en el segundo, cómo dos águilas se posaron en el techo del palacio; en el tercero, cómo ardió el célebre templo de Artemisa (*Diana*) en Éfeso, una de las maravillas del mundo antiguo. El atrevido concepto de estos versos (el templo es una *pastilla* olorosa que incienso la deidad de Alejandro) anuncia la comparación final: al nacer la nueva maravilla que es Alejandro, tienen que desaparecer las antiguas.

La fuente de dos de las noticias que componen el soneto es Plutarco, quien cuenta que el día del nacimiento de Alejandro se quemó el templo de Artemisa en Éfeso y que Filipo recibió

nuevas de que sus ejércitos habían obtenido tres victorias (*Vidas, Alejandro*, 3, 8-9, p. 28). Obviamente, la primera coincidencia se puede interpretar como un anuncio de desgracias para Asia; la segunda, como un presagio de la invencibilidad de Alejandro. En cuanto a la noticia del segundo cuarteto (dos águilas que se posan en el palacio), es un nuevo signo del favor de Zeus, a quien estaban consagradas esas aves.

Tras los dos sonetos iniciales sobre los presagios de la grandeza de Alejandro, Peralta incluye un tercero acerca de la estirpe del héroe, en un panegírico que, como comprobaremos, esconde una exaltación carolina. Los dos cuartetos parten de Plutarco para elogiar la nobleza de la sangre de los padres de Alejandro, lo que supone, por cierto, cierta contradicción con otros sonetos más centrados en adular a Cortizos donde Peralta antepone la virtud adquirida a la heredada. En cualquier caso, y tras la metáfora arbórea del segundo cuarteto, el primer terceto introduce un tema extraño al del linaje (los retratos de Apeles y Lisipo), que permite conectar con el final, en el que Peralta se presenta como un retratista más de Alejandro. Como para pintarle, aunque sea *en sombra*, hay que presentarle como hijo de Filipo, el soneto regresa al tema de la estirpe del héroe. Obviamente, a la altura de 1666-1668, fecha del *Lírico discante*, el último verso se entendería como un elogio del monarca reinante, Carlos II, y de su padre, Felipe (*Filipo*) IV.

De nuevo, parece que la fuente básica de Peralta para este soneto es Plutarco, quien indica que «Alejandro era, por parte paterna, descendiente de Heracles a través de Carano, y de Éaco a través de Neoptólemo por parte materna» (*Vida*, 2, 1, p. 25).

El cuarto soneto elige como tema un supuesto suceso de la infancia del héroe: a los doce años, Alejandro decide que solo dos artistas puedan retratarlo, el escultor Lisipo y el pintor Apeles. Se trata de un soneto de asunto pictórico y casi metaliterario, que resulta de gran interés por el supuesto pasado artístico de Peralta, pero también porque el tema de los retratos de Alejandro se solía emplear para reflexionar sobre la necesidad de elegir y recompensar bien a los artistas, fueran pintores, escultores o poetas. Alejandro es en esto modélico, como expresan meridiana-mente los vv. 3-4 y como era tradicional (Sánchez Jiménez, 2011: 185-206). No es difícil ver en estos versos una reflexión sobre la

relación entre mecenas y poetas en general y entre Cortizos y Peralta en particular.

La idea de la exclusividad de los retratos era tónica, pero procede, de nuevo, de Plutarco, quien en puridad lo dice solo de Lisipo, pero menciona a Apeles en el mismo párrafo, con lo que la tradición asoció también a este pintor con el privilegio:

En cuanto a su apariencia física, las estatuas que mejor la ponen de manifiesto son las de Lisipo, el único, además, al que Alejandro consentía que le esculpiera. De hecho, aquellos rasgos que más tarde se pusieron a imitar con especial ahínco muchos de sus sucesores y amigos —la tensión del cuello ligeramente inclinado a la izquierda y la vivacidad de los ojos— consiguió conservarlos con gran fidelidad este artista. Por su parte, Apeles, al pintarle portando el rayo, no reprodujo el color de su piel, haciéndola más oscura. (*Vidas, Alejandro*, 4, 1-3, pp. 28-29)

Con el aumento del prestigio social de la pintura, a partir del Renacimiento, los retratos de Alejandro se asociaron más con Apeles que con Lisipo, se inventaron todo tipo de fábulas sobre la relación entre mecenas y pintor, y se usó su conexión personal como argumento para ponderar la nobleza de la pintura.

El soneto 5 prosigue con un detalle del periodo de formación de Alejandro. Concretamente, explica que su maestro fue Aristóteles y desarrolla una opinión del príncipe macedonio acerca del conocimiento: confiar más en la razón que en la autoridad. Por tanto, estamos ante un nuevo soneto centrado en noticias acerca de la relación entre Alejandro y sus intelectuales (en este caso, su maestro, Aristóteles), que Peralta aprovecha para elaborar un soneto y una serie de sentencias que serían leídas con sumo interés en su tiempo, en el que se debatía cuál era el equilibrio deseable entre reflexión y autoridad. En el texto, Peralta se inclina por la primera, como muestra claramente el memorable v. 14. Sin embargo, la sentenciosidad lapidaria de este final contrasta con el título del poema, que también resulta notable y que presenta la actitud de Alejandro, encomiada en el soneto, como *caprichoso dictamen*.

La noticia de que Aristóteles fue maestro de Alejandro está en Plutarco (*Vidas, Alejandro*, 7, 2-3, p. 33), pero estaba difundidísima.

El soneto 6 retrata el físico y carácter de Alejandro. Concretamente, en este soneto ese tema tradicional (el retrato de Alejandro) se emplea para hacer del futuro monarca un dechado de todas las virtudes que, en el verso final, cobra un sabor áureo. El primer cuarteto retrata la constitución general y tez de Alejandro, mientras el segundo se centra en su cara. El primer terceto realiza una etopeya comparándole con diversos dioses (Marte, Apolo, Mercurio), que encarnan las virtudes de la tríada final: valor, belleza y sabiduría.

La descripción de Alejandro del primer cuarteto procede en parte de Plutarco (*Vidas, Alejandro*, 4, 3, p. 29), en un pasaje que explica la mención del *rostro* en el v. 4:

Por su parte, Apeles, al pintarle portando el rayo, no produjo el color de su piel, haciéndola más oscura y como mugrienta; pero era blanca, según dicen, de una blancura que tomaba un tinte púrpura especialmente en torno al pecho y el rostro.

Recordemos que el tema del retrato de Alejandro era tópico y que aparece frecuentemente en la literatura alejandrina, donde dio lugar a pasajes tan extraños como este del *Libro de Alexandre*, donde el rey Darío escucha horrorizado cómo es su enemigo, que se presenta feroz y de aspecto leonino (Olaguer-Feliú y Alonso 2000: 124-136):

Non es grant cavallero,	mas ha buenas fechuras;
los miembros ha bien fechos,	fieras las conjunturas;
los braços, müy luengos;	las presas, müy duras;
non vi a cavallero	tales camas yo nuncas.

El un ojo ha verde	e el otro vermejo;
semeja un osso viejo	quando echa el çejo;
ha un muy grant tablero	en el su pestorejo;
cuemo fortigas ásperas,	atal es su pellejo.

Atales ha los pelos	cuemo faz un león;
la voz cuemo tronido,	quexoso'l coraçón;
sabe de clerezía	quantas artes y son;
franqueza e esfuerço	más que otro varón. (cuadernas 149-151)

En cualquier caso, para el siglo XVII esta tradición tan pintoresca ha desaparecido y el retrato de Alejandro se corresponde, más bien, con el de un perfecto cortesano. Es el que asume Peralta para su texto.

El soneto 7 regresa al tema de los presagios que anuncian la grandeza de Alejandro, en los que Peralta busca los contrastes propicios para una expresión conceptuosa. En este caso, el sevillano se centra en el célebre episodio de la doma de Bucéfalo, que mezcla con el tópico de los sueños premonitorios para formar el concepto final, que liga la conquista del orbe con la doma del caballo.

El primer cuarteto es narrativo y comienza *in medias res*, con Filipo consultando el oráculo de Apolo, presumiblemente en Delfos. La respuesta del dios relaciona a Bucéfalo con la dominación mundial, tras lo cual, en el segundo cuarteto, Peralta describe la áspera condición del animal. Esto abre la puerta a la comparación de los tercetos, donde Peralta equipara la fiereza de Bucéfalo con la del mundo.

El episodio de la doma de Bucéfalo es clásico y está ya en Plutarco (*Vida*, 6, pp. 31-32). Sin embargo, ahí Filipo solo aparece para exclamar, tras comprobar la inteligencia y ánimo de Alejandro: «Hijo mío, búscate un reino a tu medida, pues Macedonia es demasiado pequeña para ti»¹. La relación con Delfos procede del Pseudo-Calístenes y se extendió por las literaturas europeas a través del muy exitoso *Roman d'Alexandre*. El primero cuenta lo siguiente:

Al regresar Filipo de un viaje se desvió hasta Delfos para preguntar al oráculo quién reinaría después de él. La pitonisa de Delfos, probando el agua de la fuente Castalia en su oráculo subterráneo, le dijo de este modo:

— Filipo, será rey de todo el mundo habitado y someterá a todos por la lanza aquel que monte el caballo Bucéfalo y sobre su lomo cruce a través de Pela.

El caballo recibió el nombre de Bucéfalo porque tenía en su grupa la marca de una cabeza de toro. (*Vida*, I, 15, p. 26)

1 Esta anécdota es la base del soneto siguiente (núm. 8).

Peralta debió de consultar algún texto dependiente de esta tradición, pero resulta muy difícil especificar cuál.

El soneto 8 vuelve a centrarse en la doma de Bucéfalo, pero esta vez Peralta sigue más de cerca el texto de Plutarco (*Vida*, 6, pp. 31-32) y el *dictum* de Filipo que señalamos arriba. Se trata de un soneto eminentemente narrativo: el primer cuarteto expone las circunstancias previas, con el desafío que presenta la doma del caballo, que Alejandro entiende como un reto del destino; el segundo cuarteto cuenta la idea del macedonio y su puesta en práctica, cuyas consecuencias (la doma del animal) se presentan en el conceptuoso primer terceto; el terceto final versifica la predicción de Filipo.

En el soneto 9 Peralta sigue narrando la anábasis de Alejandro contando un famoso hecho de la biografía de su padre, Filipo II, quien perdió el ojo derecho de un flechazo. Siguiendo a Curtius (*History*, vol. I, p. 15), Peralta imagina que Alejandro participó en esa batalla contra los atenienses, destacando en el asalto de la ciudad. El concepto final supone que la Envidia hizo que Filipo perdiera el ojo porque estaba celosa de la capacidad de destrucción del macedonio, que mataba hasta con la vista.

Peralta mezcla aquí anécdotas históricas sobre Filipo y su hijo: quien perdió un ojo en batalla fue el primero, mucho antes de que el segundo participara en ellas, y desde luego no asaltando Atenas. Arriano cuenta que Alejandro tomó el poder con veinte años (los *cuatro lustris* de Peralta) y que los atenienses tramaron sublevarse, pero no se atrevieron (*Anábasis*, I, 1, 1-3, vol. I, p. 8), por lo que Alejandro jamás atacó los muros de Atenas. Sí parece haber participado en la batalla de Queronea, contra los tebanos, aliados de los atenienses. En ella, Alejandro fue de los primeros en cargar contra el batallón sagrado de los tebanos, decidiendo la batalla (Plutarco, *Vidas, Alejandro*, 9, 2, p. 35). Filipo perdió la vista de un ojo en el asedio de Modona, la antigua Methonis (*The Oxford*, 2003: 1161; Lascaratos, Lascaratos y Kalanzis, 2004).

A continuación el soneto 10 se centra en la muerte de Filipo a manos de Pausanias, un capitán de su guardia que se había ofendido porque el monarca no había castigado como él creía conveniente a Atalo, quien le había vejado. Con cierta fantasía, y en aras del dramatismo, Peralta sitúa la escena durante la boda de la hija de Filipo (*Cleopatra* era el nombre tanto de la segunda

esposa como de la hija de Filipo), donde el asesinato sirve para una reflexión general sobre la indulgencia de los jueces.

El asesinato de Filipo se narra sucintamente en Plutarco (*Vidas, Alejandro*, 10, 5-7, pp. 37-38) y, con más extensión y la fantasía de costumbre, en el Pseudo-Calístenes (*Vida*, I, 24, pp. 37-39).

Una vez comentados los prodigios sobre el nacimiento de Alejandro, su prosapia, su prometedor infancia y, finalmente, la muerte de su padre, el soneto 11 cierra el tema de Filipo de Macedonia comparando los supuestos caracteres de Filipo y Alejandro: los dos tienen en común la ambición y el éxito, pero Filipo lo obtenía mediante la maña, Alejandro, mediante la fuerza. Peralta traza así la tópica contraposición entre armas y letras, que obviamente era uno de sus intereses.

Así pueden comenzar las hazañas del héroe, a quien el soneto 12 muestra conquistando la rebelde Tebas. Peralta usa el episodio para ponderar la ambición y feliz estrella de Alejandro, que ilustra con el sitio y toma de la ciudad beocia, narrados en Plutarco (*Vidas, Alejandro*, 11, 7-12, pág. 39). El sevillano remata el soneto con una atrevida hipérbole final que une el desear y el poseer.

Asimismo se sitúa en Tebas el soneto 13, pues Peralta usa una anécdota que trae Plutarco (*Vidas, Alejandro*, 12, pág. 40) como base a una nueva ponderación de la justicia de Alejandro, quien recompensó el valor y la dignidad de una mujer tebana a quien había violentado uno de sus soldados durante el saqueo de la ciudad.

El texto de Plutarco es el siguiente:

En medio de tantos y tan crueles sufrimientos como abrumbaban a la ciudad, unos soldados tracios devastaron la casa de Timoclea, mujer principal y de conducta intachable, y mientras ellos saqueaban sus bienes el comandante la violentó y deshonró, preguntándole después si tenía oro o plata escondidos en algún sitio. Ella le dijo que sí, le condujo a solas al jardín y mostrándole un pozo, le dijo que ella misma había metido allí sus más preciosas pertenencias cuando la toma de la ciudad. Y cuando el tracio se asomaba para examinar el interior, Timoclea se puso detrás de él y lo empujó; a continuación lanzó sobre él una lluvia de piedras hasta acabar con su vida. Cuando los tracios la llevaron atada ante Alejandro, enseguida quedó patente por su aspecto y sus andares que era una mujer animosa y digna de respeto, pues seguía a los soldados que la

conducían sin dar muestras de inquietud o miedo. Cuando el rey le preguntó quién era, contestó que hermana de Teágenes, el que había combatido contra Filipo por la libertad de los griegos y caído en Queronea con el mando de general. Admirado Alejandro tanto de su respuesta como de su acción, ordenó que se la dejara en libertad junto con sus hijos.

Luego, con el soneto 14 Peralta pasa de la rebelión de las ciudades griegas (como es sabido, Alejandro decidió destruir Tebas como escarmiento para las demás) a la primera gran batalla de la campaña persa. Se trata de la célebre batalla del Gránico, la primera de Alejandro contra las fuerzas de Darío, que aparece narrada en todas las fuentes antiguas (Arriano, *Anábasis*, I, 13-16, vol. I, págs. 42-50; Curtius, *History*, vol. I, págs. 43-47; Plutarco, *Vidas, Alejandro*, 16, págs. 43-46; Pseudo-Calístenes, *Vida*, I, 28, pág. 43). De estos textos, solo los de Plutarco y Curcio cuentan que Alejandro fuera el primero en arrojar al río con su caballería, por lo que Peralta debió de consultar uno de ellos, o un epítome basada en los mismos. En cualquier caso, el concepto final del soneto no aparece en las fuentes: contrasta el caudal del Gránico con el de la gloria de Alejandro, que triunfa sobre las fuerzas de la naturaleza.

El soneto 15 elige una de las escenas más célebres de la vida de Alejandro: su comportamiento modélico al capturar a la mujer (e hijas) de Darío, que fue muy ponderado en la tradición filoalejandrina. Las tres primeras estrofas del soneto de Peralta preparan el concepto final, basado en una paranomasia (*triunfo - trofeo*).

El episodio aparece ya en Plutarco:

Pero el más hermoso y regio favor que estas mujeres nobles y prudentes recibieron de Alejandro durante su cautiverio fue el de no escuchar ni sospechar ni tener que temer ninguna indignidad, antes bien, como si no estuvieran en un campamento enemigo, sino custodiadas en santos e inviolables gineceos, pudieron llevar una vida retirada y al abrigo de miradas indiscretas. Y eso que —al menos es lo que se dice— la mujer de Darío era con mucho la más distinguida de todas las reinas, del mismo modo que el propio Darío era el más apuesto y gallardo de los hombres, y las hijas habían salido a imagen de sus progenitores. Pero Alejandro, según parece, considerando el dominio de sí mismo como algo más digno

de un rey que vencer a sus enemigos, ni tocó a estas mujeres ni conoció a ninguna otra antes de la boda [...]. Y Alejandro, cuando veía a las demás cautivas, que llamaban la atención por su porte y hermosura, decía bromeando que las mujeres persas eran un tormento para la vista; pero, oponiendo a su belleza la hermosura de su propia continencia y temperancia, pasaba frente a ellas como si fuesen estatuas sin vida. (*Vidas, Alejandro*, 21, 5-11, págs. 52-53)

El soneto 16 vuelve a encomiar la contención de Alejandro, en esta ocasión ligada a su proverbial generosidad. Esta se ejemplifica en el fabuloso pero muy difundido episodio de Campaspe (Plinio, *Historia*, lib. XXV, núms. 85-86), bella concubina que Alejandro habría cedido a su pintor Apeles al percatarse de que él estaba enamorado de ella. El concepto final de Peralta contrapone dos casos de *dimidium animae*: el amigo y el amor.

El 17 elige ponderar otra virtud de Alejandro, su valor, que Peralta encomia usando la célebre escena del presunto envenenamiento a manos de su médico, Filipo de Anacarnia:

Ninguno de sus médicos se atrevía a combatirla, y es que, creyendo que el mal era demasiado grave para cualquier tipo de tratamiento, temían ser acusados por los macedonios en caso de fracasar; pero Filipo de Acarnania, al ver la penosa situación en la que se encontraba Alejandro, confiando en su amistad y considerando una indignidad no compartir con él el peligro cuidándole y asistiéndole, sin dejar nada por probar, preparó una medicina y le convenció de que aceptase bebería si realmente tenía prisa en reponerse para la guerra.

En esto Parmenión envió una carta desde el campamento instando a Alejandro a que se guardase bien de Filipo, pues según él Darío le había convencido para que le matase a cambio de ricos presentes y de la promesa de casarle con su hija. Alejandro leyó la carta y sin revelar su contenido a ninguno de sus amigos la metió bajo su almohada. Cuando, llegado el momento, entró Filipo con los demás acompañantes llevando su medicina en una copa, Alejandro le dio a leer la carta al tiempo que se tomaba la medicina con decisión y sin dar señales de sospecha; fue aquello un espectáculo admirable y teatral, el uno leyendo y el otro bebiendo, después se miraron el uno al otro, aunque no de igual modo, sino que Alejandro lo hizo con una expresión relajada y radiante, haciendo ver su

benevolencia y confianza para con Filipo, mientras que este, fuera de sí ante tal calumnia, tan pronto invocaba a los dioses levantando los brazos hacia el cielo como se echaba sobre el lecho de Alejandro conjurándole a que tuviera ánimo y se confiase a él. (Plutarco, *Vidas, Alejandro*, 19, 4-8, p. 49)²

Peralta reinterpreta la historia no como un signo de la confianza de Alejandro en Filipo, sino de su valor, que tiene por afrenta rendirse hasta frente a la evidencia de la muerte.

El soneto 18 se centra en uno de los muchos *dicta memorabilia* que se atribuyen a Alejandro, y que Peralta recoge en los versos finales del poema. Concretamente, se trata de una frase que Alejandro pronunció antes de la batalla de Gaugamela, como Peralta pudo leer en Plutarco:

 Pero sus compañeros de más edad, y especialmente Parmenión, viendo toda la llanura entre el Nifates y los montes Gordieos, que resplandecía con los fuegos bárbaros, mientras que un rumor indefinible mezclado con alboroto resonaba desde el campamento, como si viniera del inmenso mar, quedaron admirados ante tal multitud y hablaron entre ellos diciendo que sería una empresa de enorme dificultad rechazar a semejante contingente si se trababa combate al descubierto; así que, después que el rey hubo terminado sus sacrificios, se presentaron ante él y trataron de convencerle de que atacase a los enemigos durante la noche para así disimular con la oscuridad lo terrorífico del combate que iba a librarse. Pero él dijo aquello tan celebrado de «Yo no robo las victorias». (*Vidas, Alejandro*, 31, 10-12, p. 68)

Aunque esta anécdota también aparece en Curcio, más cercano en otros detalles al soneto de Peralta (*History*, lib. IV, 13, 4-10, vol. I, pp. 278-281).

Por otra parte, nótese que entre las victorias de Isso y Gaugamela, Alejandro no estuvo en Etiopía, pero sí en Egipto, buscando por caminos ignotos el santuario de Amón (Plutarco, *Vidas, Alejandro*, 26, 11-14 y 27, 1-5, pp. 60-63). Quien sí incluye Etiopía en este trayecto es Curcio (*History*, lib. IV, 7, vol. I, pp. 225-237), texto que parece seguir Peralta, quien lo condensa con habilidad.

² Curcio (*History*, lib. III, 6, 4-16, vol. I, pp. 99-103) también trae esta anécdota, amplificándola.

Buscando el concepto final (la lapidaria respuesta de Alejandro del verso 14), Peralta estructura el soneto en tres partes: los cuartetos presentan las circunstancias de la batalla; el primer terceto, el consejo de Parmeni6n (aquí aparece an6nimo); el segundo, el *dictum* de Alejandro.

El soneto 19 elige el episodio en que Alejandro castiga al asesino de Darío, que en esta ocasi6n le sirve a Peralta para expresar un apego a la aristocracia de sangre que contrasta con otras afirmaciones del *Lirico discante*: Alejandro deseaba matar a Darío, pero le horroriza que quien lo haga sea un plebeyo. El terceto final se construye sobre el contraste entre la baja condici6n del asesino y la excelsa de la v6ctima.

Las fuentes cl6sicas explican que a Darío lo mat6 un traidor, Beso, a quien Alejandro captur6 e hizo descuartizar at6ndolo a los 6rboles curvados y luego cortando la cuerda que los forzaba a inclinarse (Plutarco, *Vidas, Alejandro*, 43, p. 84). De este detalle parece proceder el *6rbol* del v. 8. Sin embargo, el horror ante la baja clase social de los asesinos parece depender de Curcio, quien llama a Beso y Nabarzanes esclavos del rey persa³ y quien enfatiza c6mo lo humillaron mont6ndole en una carreta (Curtius, *History*, lib. V, 12, 11-20, vol. I, pp. 414-417). El tipo espec6fico de castigo que Alejandro eligi6 para Beso no est6 en Curcio.

El soneto 20 trata el c6lebre episodio del nudo gordiano, presagio del poder universal que le sirve a Peralta para ponderar la ambici6n (*pothos*) de Alejandro y su imparable avance. Como es habitual en Peralta, las primeras estrofas del poema son narrativas y preparan el concepto final: el primer cuarteto presenta el trasfondo y narra la aparici6n del templo de Gordio; el segundo, la tradici6n, que liga la soluci6n del nudo con la monarquía universal. Esta estrofa presenta ya la conexi6n entre el yugo que ataba el nudo y el metaf6rico yugo (dominio) que impondría el que lo solucionara, concepto que se desarrolla en la 6ltima estrofa, en la *sermocinatio* de Alejandro.

La fuente de Peralta en este caso no parece ser Plutarco (*Vidas, Alejandro*, 18, 1-4, pp. 47-48), quien ofrece diversas versiones de la historia y no trae el c6lebre *dictum* (tanto monta: *lo mismo es*),

3 T6cnicamente, todos los persas lo eran.

que sí encontramos en Curcio (*History*, III, 1, 14-18, vol. I, pp. 68-71). Arriano (*Anábasis*, lib. II, cap. 3, vol. I, pp. 89-92) tampoco trae ese detalle.

El soneto 21 supone una nueva celebración del *pothos* de Alejandro (*afán*, v. 3), esta vez en conjunción con su piedad filial y orgullo de linaje. Peralta imagina una escena en la que Alejandro, tras cruzar el mar (*vide infra*), cambia el lema de su escudo por uno en que hace referencia a su padre.

El trasfondo del soneto no aparece en la tradición clásica, pues ninguna de las fuentes habla del lema de Alejandro, aunque Peralta se podría haber inspirado en un pasaje de Arriano, quien dice que Alejandro hizo enviar a Atenas trescientas armaduras persas con la inscripción: «Alejandro hijo de Filipo y los griegos —excepto los lacedemonios—, de los bárbaros que habitan Asia» (*Anábasis*, I, 16, 7, vol. I, p. 50). Además de esta invención, nótese que la geografía y la rima le juegan aquí una mala pasada a Peralta: el mar Jonio está al oeste de Grecia y Alejandro jamás lo cruzó, y menos para ir a Asia. El ponto Euripo es el estrecho que separa la isla de Eubea de Beocia, al norte de Atenas, por lo que tampoco está en el camino de Alejandro a Asia. De modo semejante, Hegesipos hay varios, pero ninguno muy relevante para la historia alejandrina, y nunca, en todo caso, en relación al poeta Homero: Hegesipo fue un demagogo ateniense enemigo de los macedonios, quienes exigieron su entrega tras Queronea; otros son dramaturgos o médicos, y uno más es san Hegesipo el Nazareno, cronista cristiano del siglo II (*The Oxford*, 2003: 674). En suma, parece que la rima con *Filipo*, en el v. 8, arrastra las demás, entre las que se incluye el nombre del escultor Lisipo.

El soneto 22 se centra en otro episodio central de la leyenda de Alejandro: su encuentro con Diógenes de Sinope. Este fabuloso encuentro del conquistador y el filósofo cínico en Corinto fue una fuente de anécdotas y *dicta* desde la Antigüedad, por lo que Peralta lo aprovecha para un diálogo conceptuoso que dé un final adecuado a su epigrama. El primer cuarteto del soneto presenta el trasfondo de la escena: Peralta imagina que Alejandro ha convocado a diversos sabios para premiarlos y que entre ellos se halla el filósofo mendicante, a quien en el segundo cuarteto el macedonio promete concederle lo que pida. Los tercetos

incluyen el diálogo: Diógenes le ruega que se aparte para que le dé el sol en el primero; Alejandro responde admirativo en el segundo.

El encuentro lo narra Plutarco (*Vidas, Alejandro*, 14, 1-5, p. 41), ya con todos los elementos que incluye Peralta. También se encuentra en los resúmenes del libro I de Curcio (perdido) (*History*, I, 20) y, más reducido, en Arriano (*Anábasis*, VII, 2, 1, vol. I, p. 199).

El soneto 23 es uno de los más curiosos de la colección, pues revela los intereses de Peralta y su España, en la que había espíritus científicos como los célebres novatores. El caso es que varias anécdotas de la Antigüedad y Edad Media exaltaban la capacidad de observación de Alejandro, quien, digno discípulo de Aristóteles, se habría convertido en una especie de filósofo natural capaz de usar estos conocimientos para sus conquistas. En el caso del soneto que nos ocupa, la invención de Peralta se basa en una anécdota que aparece en Plutarco, en el contexto del viaje de Alejandro al oasis de Siwa:

En todo caso, durante aquella marcha, los auxilios que en los momentos de apuro le vinieron del dios encontraron más crédito que no los oráculos ulteriores, que de alguna manera fueron objeto de más confianza gracias a aquellos auxilios. En efecto, en primer lugar Zeus envió mucha agua con lluvias abundantes antes que hicieron desaparecer el miedo a la sed y que, apagando la sequedad de la arena y dejándola húmeda y bien compacta, proporcionaron un aire más puro y respirable. Además, como los mojoneros de que se servían los guías eran irreconocibles y los viajeros erraban y se separaban entre sí debido al desconocimiento de la ruta, aparecieron unos cuervos que asumieron la guía de la expedición, volando velozmente por delante cuando los seguían y esperando cuando la comitiva se quedaba atrás o se retrasaba. Pero lo más admirable era, como dice Calístenes, que estos cuervos llamaban a voces a los que se extraviaban por la noche y con sus graznidos les ponían sobre la pista del buen camino. (*Vidas, Alejandro*, 27, 1-4, pp. 61-62)

Lo que en Plutarco (o, más bien, su fuente, Calístenes), se narra como una intervención divina⁴, en Peralta se convierte en una prueba de la capacidad deductiva y práctica de Alejandro. La sentencia del terceto final parece una celebración de la sabiduría empírica que tan de moda estaría en la época de los novatores.

El soneto 24 contrasta la adulación que recibía Alejandro, y que llevaba a que algunos le adoraran como a un dios, con el legítimo orgullo del macedonio, quien consideraba que su valor tenía algo de divino. El poema de Peralta se estructura como una *sermocinatio* entre Alejandro y un sacerdote adulator. Este le saluda hijo de Júpiter en el primer cuarteto, al que responde Alejandro en el segundo aceptando esa divinidad, que atribuye a su valentía y que compara con la de Jasón y Palinuro. La explicación continúa en los tercetos, que culminan en la ponderación final: solo al sueño no ha podido vencer Alejandro.

En el soneto 25, Peralta pondera el valor de Alejandro transformando un episodio que trae Arriano (*Anábasis*, VI, 10, pp. 151-152) sobre una flecha que impactó al rey macedonio tras haber subido al muro de la fortaleza de los malios. Varios episodios por el estilo aparecen en Curcio (*History*, VIII, 10, 6; 10, 27-29; IX, 5, 9). Fuera cual fuere su fuente, Peralta usa la anécdota para subrayar el increíble valor y empuje de Alejandro, a quien compara con una fuerza de la naturaleza.

A continuación, en el 26, Peralta vuelve a elogiar el autocontrol de Alejandro, esta vez centrándose en su matrimonio: nuestro poeta imagina al macedonio enamorado de Roxana, pero capaz de refrenarse hasta gozar de la unión con ella tras las bodas. El soneto se construye sobre un campo semántico del mundo de los préstamos (*usura, fiar, logro*) y el capital (*posesión, estimar, estimación*), juego que tal vez resultara del agrado de Cortizos, para quien este vocabulario era muy familiar. En todo caso, el soneto contribuye a pintar la imagen del Alejandro dueño de sí mismo que tan cara es a Peralta y que contrasta con la que presentaban algunas escuelas filosóficas en la Antigüedad.

⁴ Una interpretación y relato parecido aparece en Arriano (*Anábasis*, III, 3, 4-5, vol. I, p. 157)

La fuente de Peralta en este caso es Arriano (*Anábasis*, IV, 19, 5, vol. II, pp. 51-52), donde encontramos una moralización parecida. Nótese que otras fuentes, como Curcio, no narran así la historia: Curcio, quien suele ser más crítico con Alejandro, le reprende su debilidad, que le hace inventar una excusa política para casarse con una joven de quien se había enamorado (*History*, VIII, 4, 25-26, vol. II, pp. 270-271).

Ya de lleno en la polémica acerca del carácter de Alejandro, el soneto 27 trata precisamente uno de los episodios más controvertidos en la vida del macedonio: el asesinato de Clito, quien no solo era un amigo de juventud del monarca, sino que le había salvado la vida en la batalla del Gránico. Peralta, cuyo *Lírico discante* es claramente encomiástico, usa la muerte de Clito para exaltar el arrepentimiento del macedonio. Desde el primer verso, Peralta exculpa a Alejandro, quien responde a un Clito enloquecido por el *hado* que busca problemas y que desata una lengua *mordaz*. El asesinato en sí se narra en los vv. 3-4, a los que siguen el arrepentimiento y consuelo del rey en el segundo cuarteto. Los tercetos destilan de esta historia el concepto final, que compara el enorme crimen con el igualmente magno dolor del monarca.

El asesinato de Clito está en todas las fuentes acerca de la vida de Alejandro. Muy cercano a Peralta es el relato de Plutarco: borracho, Clito insulta a Alejandro en un banquete; se le expulsa, pero vuelve para gritar más insolencias. Entonces,

Alejandro, cogiendo la lanza de uno de sus guardias, en el momento en que Clito se ponía delante y apartaba la cortina de la puerta, lo atravesó de parte a parte. En el mismo instante en que Clito se desplomaba entre gemidos y alaridos, la cólera abandonó a Alejandro; volviendo en sí y viendo a sus amigos en pie, mudos, se apresuró a sacar la lanza del cadáver e intentó herirse en el cuello, pero no pudo hacerlo porque los miembros de su guardia personal le sujetaron las manos y le condujeron a la fuerza hasta su dormitorio.

Pasó la noche llorando desconsoladamente y, como el día siguiente, cansado ya de gritar y lamentarse, lo pasara tumbado sin decir palabra, suspirando profundamente, sus amigos, temerosos de su silencio, entraron a la fuerza en su habitación. No quiso escuchar sus palabras, pero cuando el adivino Aristandro le recordó la visión que había tenido relacionada con Clito, así como el presagio — queriendo con ello decir que

tales sucesos estaban desde hacía mucho tiempo fijados por el destino—, Alejandro pareció más aliviado. (Plutarco, *Vidas, Alejandro*, 51, 9-11 y 52, 1-2; pp. 94-95)

Arriano (*Anábasis*, IV, 8-9, vol. II, pp. 24-28) trae un relato parecido. Mucho más duro con Alejandro es Curcio (*History*, VIII, 1, 23 2, 12, vol. II, pp. 238-251), quien además amplifica notablemente el vergonzoso episodio.

Tras este episodio, el soneto 28 regresa al tema del *pothos* de Alejandro, que le lleva aquí a escalar y tomar la inexpugnable Aornos, que se había resistido al propio Hércules. La fuente de Peralta es, de nuevo, Arriano (*Anábasis*, IV, 28-30, vol. II, pp. 69-74) o alguna historia dependiente del historiador griego.

Luego, el 29 trata el supuesto paso de Alejandro por Jerusalén, que no aparece en ninguna de las fuentes principales de la historia del conquistador macedonio. Solo un historiador judío, Flavio Josefo (*Jewish*, XI, 317-345), trae este episodio, absolutamente fabuloso, pero no por ello menos exitoso en los relatos de las hazañas de Alejandro a partir de la era cristiana.

Peralta narra el episodio en tres estrofas, reservando el último terceto para el concepto, que relaciona la visita de Alejandro con la recepción de Joab.

Para reforzar la estructura del libro, y para anunciar ya el final, Peralta poetiza en el soneto 30 la entrada de Alejandro en Babilonia, episodio que tiene cierta base en las fuentes clásicas (Plutarco, *Vidas, Alejandro*, 75-76, pp. 122-123; Curtius, *History*, X, 4, 3-5, 6, vol. II, pp. 510-517), pero que sobre todo constituye un claro paralelo de la entrada del monarca en Jerusalén: si en la capital judía el macedonio había sido recibido por un sacerdote, al que acató, en la Babilonia de Semíramis acude otro a advertirle de los presagios acerca de su muerte. Obviamente, Alejandro no ceja y perece, dando lugar al concepto de Peralta, que pondera el valor del macedonio ante una ciudad que amenazó al mismo cielo, en alusión al episodio de la torre de Babel.

El soneto 31 trata ya la muerte del protagonista. El envenenamiento de Alejandro da lugar para un nuevo concepto de Peralta: fue precisamente Aristóteles, maestro del macedonio y el que le dio enseñanzas para vivir, quien explicó cómo conservar el veneno con el que se mató a su pupilo.

La fuente del episodio, con los rumores acerca de la participación de Aristóteles en el mismo, está en Plutarco:

Y en cuanto a los que dicen que Aristóteles aconsejó tal acción a Antipatro y que incluso le proporcionó el veneno, ellos dan como fuente de esta versión a un tal Hagnótemis, quien a su vez la habría escuchado de labios del rey Antígono; y el veneno era, según dicen, un agua fría y helada que mana de cierta roca en Nonácride, donde la recogen como si fuera un rocío ligero y la meten en un casco de asno (pues ningún otro recipiente puede contenerla, ya que su frialdad y acritud los hacen saltar en pedazos). (*Vidas, Alejandro, 77, 3-4, p. 124*)

Nótese que Peralta también encuentra aquí el detalle del *rocío*.

Por último, el soneto 32 se dedica a la suerte del cadáver de Alejandro, el cual, según Plutarco, «se conservó puro y fresco» (*Vidas, Alejandro, 77, 5, p. 125*), detalle que el historiador griego usa para refutar la teoría del envenenamiento.

La escena le proporciona a Peralta diversos conceptos por contraste: los treinta años de su vida y sus grandes hazañas se acabaron en el término de un día; el veneno que le mató le dejó incorruptible.

En cualquier caso, el final es claramente encomiástico, e incluso podría despertar resonancias hagiográficas. Con ellas, Peralta da fin a una obra de gran interés para estudiar la tradición alejandrina en el Barroco, para comprobar la deriva de la estética de la poesía sevillana del momento y, finalmente, para examinar las posibilidades de construir una biografía, género eminentemente narrativo, a partir de un metro lírico y epigramático como el soneto.

4.
Una vida en ascesis:
la *Canción real*
(c. 1665-1666)



El otro texto que incluye nuestro libro es un inédito riguroso, largos años perdido, la *Canción real*, que recrea un episodio clave en la vida de san Bruno: la fundación de la Cartuja y la adopción del voto de silencio por parte de los integrantes de la orden. El texto se inscribe en la línea de poemas descriptivos que el Barroco tomó del modelo clásico de las *Silvas* de Estacio, y que llegó a su culmen con las *Soledades* de Góngora¹. De hecho, Peralta toma gran parte de su *elocutio* del estilo cultista que impuso el poeta cordobés, cuyo influjo sobre la poesía sevillana de la segunda mitad del siglo XVII demuestra la *Canción real*.

Esta está escrita en silvas (como las *Soledades*) y se divide en tres grandes partes: una *descriptio loci* que se detiene en pintar las asperezas en que san Bruno fundó su Cartuja (vv. 1-169), una narración de la llegada del santo, con su *sermocinatio* (vv. 170-325), y una conclusión, el típico envío, *commiato* o *envoi* que exige el género de la canción (vv. 326-329).

La primera parte del poema es la más llamativa, pues en ella Peralta despliega todos los recursos de su pluma en una sintaxis tan fragosa como las soledades del yermo de la Cartuja, el desierto al que se retiró san Bruno a imitación de los padres egipcíacos. En los primeros versos Peralta desarrolla diversas imágenes de asalto a fortalezas, e incluso al cielo, que sugieren el contexto de la Gigantomaquia, reforzado por referencias a gigantes y jayanes que también se relacionan con el Polifemo gongorino, cuya gruta evocan algunos de los lugares que describe Peralta. Además, nuestro poeta subraya lo áspero de la naturaleza de la Cartuja con

1 Sobre la tradición de la silva en la poesía española del Siglo de Oro, véase Sánchez Jiménez (2022), quien aporta un estado de la cuestión.

isotopías bélicas, pues el fragor de las murallas, trabucos, pólvora, pedernales y culebrinas de Peralta refleja la agreste naturaleza del lugar. Tras la descripción general inicial, el texto se detiene en pintar un arroyo que nace de los roquedos y se precipita por ellos (vv. 46-52), en unos pasajes que Peralta puebla de imágenes de estirpe gongorina. Luego, el poeta se ocupa de describir los animales que habitan esas asperezas y que, por contraste, subrayan su carácter desierto. En primer lugar, Peralta pinta una garza y un sacre (vv. 53-65), tal vez para recordar el célebre pasaje de cetrería de la Soledad segunda². A continuación, narra una pelea de toros a quienes observa el rey de la selva, es decir, un insólito león del Delfinado (o tal vez un oso) (vv. 66-78). Luego, Peralta se eleva hasta los roquedos más empinados para describir el nido del águila (vv. 79-91), desde donde baja hasta el suelo para visitar las huestes de hormigas (vv. 92-104). Después es el turno de otro insecto social, las abejas (vv. 105-117), cuya colmena en el hueco de un árbol sirve de transición a otro animal que Peralta sitúa en un refugio parecido, la víbora, cuyo parto, célebre en la tradición de historia natural, narra el sevillano (vv. 118-130). En el árbol seguimos para ver cómo el oso golosea un panal y cómo una serie de animales peligrosos (el jabalí, el lobo) rondan por los alrededores (vv. 131-147). Una vez agotado el censo de alimañas, Peralta describe a la tórtola y su viudez (vv. 144-156), y luego subraya la hosquedad del lugar resaltando la ausencia de flores, pues ninguna de las que enumera crece en la Cartuja (vv. 157-169).

Tras haber descrito el lugar, la parte central del poema se dedica a la llegada a él de san Bruno y sus discípulos, impresionados, como enseguida descubre el lector, por un milagro parisino: un letrado amigo del santo que vivía con reputación de buen hombre muere y resucita tres veces para anunciar su condena. San Bruno toma este episodio como una advertencia divina acerca de la maldad del habla humana (el santo supone que su amigo debía de ser murmurador), se retira al yermo y adopta el silencio. Peralta narra, pues, la llegada de san Bruno y los suyos a la Cartuja (vv. 170-221), cuyas soledades decoran con una calavera y un crucifijo. Luego, el santo se dirige a los suyos por última

2 Véase, sobre este pasaje, sus dificultades y su tradición, Huergo Cardoso (2010).

vez para explicarles su decisión, en lo que es todo un panegírico del silencio y de la vida en el desierto (vv. 222-329).

Resta tan solo el envío final, en que, como es preceptivo, Peralta se dirige a su propia canción (vv. 326-329).

El texto que recoge este argumento es impresionante y supone un ejemplo singular de la poesía descriptiva barroca, por centrarse en un lugar áspero y por contar con un trasfondo religioso del que suelen carecer estos poemas descriptivos. Como hemos explicado arriba, su imbricación en la vida y carrera de Peralta justifica esta elección del sevillano.

5.

Nuestra edición



El *Lírico discante* se conserva en un testimonio único que hasta hoy en día permanece inédito y que se guarda en la Biblioteca Nacional de España (BNE, Mss/2631). Como explica el *Inventario general de manuscritos* (1965: núm. 2631), el códice en cuestión es un volumen de 23 folios y tres hojas de guarda de 170 x 120 cm. Está encuadernado en una pasta holandesa de 175 x 125 cm. que el catálogo data del siglo XVIII. Como delata una nota en una de las primeras hojas, el manuscrito del *Lírico discante* se guardaba en la librería de San Felipe el Real y es un producto refinado, probablemente un manuscrito que el propio Peralta pudo haber preparado personalmente (recordemos su supuesta formación pictórica) para regalarle a don Sebastián Cortizo y Villasante, quien fue, como explicamos arriba, un banquero de origen converso que se enriqueció financiando los ejércitos reales durante la guerra contra Portugal. Concretamente, desde finales de 1663 Cortizos financió el ejército de Extremadura, muy importante para los círculos militares sevillanos en torno a los cuales orbitaba Peralta. La caligrafía del códice que le dedica Peralta es particularmente cuidada. Además, las hojas con texto tienen recuadros anaranjados, hay portadas con orlas de colores en los folios 1r y 7v, y un impresionante escudo de Cortizo decorado con brillantes colores en el fol. 2r.

Nuestra edición toma este texto base modernizando la ortografía, de modo que las normas actuales sirvan para representar el sonido de la lengua de Peralta. Eso supone eliminar grafías arcaizantes («hazer», «influxo»), en algunas ocasiones rastros de la ortografía latina o griega, pero que en ningún caso se pronunciaban en la época. Del mismo modo, actualizamos la puntuación según los criterios actuales, y siempre tratando de facilitar

la lectura del texto. Esta misma intención nos lleva a anotar las voces y pasajes dificultosos, tanto si esa dificultad surge del vocabulario como si procede de referencias culturales hoy menos corrientes de lo que eran en época de Peralta.

En cuanto a la *Canción real*, presentamos aquí la primera edición moderna de la obra, largo tiempo perdida y ahora hallada gracias a los esfuerzos de Cipriano López Lorenzo y del autor de estas líneas. El pliego aparecía reseñado en López Lorenzo (2016: núm. 686), quien lo describía como un pliego de cuatro hojas en octavo que solía estar en los fondos de la Hispanic Society of America hasta que desapareció en 1998. Como indica el propio López Lorenzo, la obrita se describía en diversos catálogos bibliográficos (Gallardo, 1863: IV, 770, núm. 4062; Penney, 1965: 479 y 562), pero solo ahora puede ser consultada. Tomamos nuestro texto del ejemplar único de la Hispanic Society of America, que modernizamos según los criterios arriba expuestos para el *Lírico discante*. Solo cabe reseñar que en esta regularización incluimos también el seseo (el impreso lee, por ejemplo, «silicio», no «cilicio»), pues entendemos que un hablante seseante, actual o del siglo XVII, lee las sibilantes según su práctica habitual, pero que esa pronunciación no debe afectar a la ortografía. Enmendamos en un único lugar:

176 portentoso : por portentoso

Se trata de un error por adiectio por ditografía que da lugar a un anacoluto y un verso hipermétrico. Nuestra enmienda soluciona estos problemas.

6.
Obras citadas



- AGUSTÍN, fray Andrés de san, *Dios prodigioso en el judío más obstinado, en el penitenciado más penitente y en el más ciego en errores, después clarísimo en virtudes fray Antonio de San Pedro*, Pamplona, 1688.
- AICHINGER, Wolfram, «El parto violento en Calderón y el dramatismo del parto en la España del Siglo de Oro», en *La violencia en el teatro de Calderón: XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz et alii, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, pp. 17-36.
- ALONSO, Dámaso, *La lengua poética de Góngora*, en *Obras completas*, vol. V, Madrid, Gredos, 1978, pp. 9-238.
- ARTEMIDORO DE DALDIS, *El libro de la interpretación de los sueños*, ed. María del Carmen Barrigón Fuentes y Jesús María Nieto Ibáñez, Madrid, Akal, 1999.
- Aut.* Véase *Diccionario de Autoridades*.
- BATAILLON, Marcel, «La tortolica de *Fontefrida* y del *Cántico espiritual*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, págs. 291-306.
- BÈGUE, Alain, «“Degeneración” y “prosaísmo” de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas», *Criticón*, 103-104, 2008, pp. 21-38.
- , «Oralidad y poesía en la segunda mitad del siglo XVII», en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglo de Oro*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Visor, 2010a, pp. 57-98.
- , *La poésie espagnole de la fin du XVIIe siècle : José Pérez de Montoro (1627-1694), membre d'un Parnasse oublié*, 4 vols., Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2010b.

- , «Poetas menores de la segunda mitad del siglo XVII», en *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII). Volumen II*, ed. Pablo Jauralde Pou, Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2010c, pp. 707-741.
- , «Hacia la modernidad: nuevas actitudes del yo lírico en la poesía española entre barroco y neoclasicismo», *Cuadernos Aspi*, 1, 2013, pp. 63-88.
- BRAVO LOZANO, Cristina, y Fernando QUILES, eds., *Lady Ann y el embajador viajan a Sevilla (Primavera de 1664)*, Santiago de Compostela, Andavira, 2022.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. de Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.
- CARBALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, 1602, ed. Alberto Porqueras Mayo, 2 vols., Madrid, CSIC, 1958.
- CASAS RIGALL, Juan, ed., *Libro de Alexandre*, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- CAST, David, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanistic Tradition*, New Haven, Yale University Press, 1981.
- CURTIUS, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. W. R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- CURTIUS, Quintus, *History of Alexander*, ed. John C. Rolfe, 2 vols., Cambridge, Loeb, 1972.
- Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Madrid, Francisco Hierro, 1726-1737.
- Diccionario biográfico español*, <http://dbe.rah.es/>. Última consulta el 24 de abril de 2022.
- DLE, véase *Real Academia Española*.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1984.
- , *Orto y ocaso de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2003.
- FANSHAWE, Lady Anne Harrison, *Memoirs of Lady Fanshawe: Wife of the Right. Hon. Sir Richard Fanshawe, Bart., Ambassador from Charles the Second to the Court of Madrid in 1665*, London, Henry Colburn, 1829.

- FANSHAWE, Sir Richard, *Original Letters of His Excellency Sir Richard Fanshawe during His Embassies in Spain and Portugal*, London, A. Roper, R. Basset, and W. Turner, 1702.
- GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 4 vols., Madrid, M. Rivadeneyra, 1863.
- GOMBRICH, E. H. J., *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford, Phaidon, 1976.
- GÓMEZ DELGADO, Fernando, «Las “Endechas a Guillén Peraza”: examen de algunos de sus aspectos críticos», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 2, 1983, pp. 45-50.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.
- , *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- HAAG, H., A. VAN DEN BORN y Serafín de AUSEJO, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 2000.
- HORACIO FLACO, Quinto, *Epístolas. Arte poética*, ed. Fernando Navarro Antolín, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- HUERGO CARDOSO, Humberto, «Algunos lugares oscuros de las *Soledades* de Góngora. Notas sobre el pasaje de la cetrería», *Bulletin of Hispanic Studies*, 87, 2010, págs. 17-41.
- LASCARATOS, John, Gerassimos LASCARATOS y George KALANTZIS, «The Ophthalmic Wound of Philip II of Macedonia (360-336 BCE)», *Survey of Ophthalmology*, 49, 2004, pp. 256-261.
- LAUSBERG, Heinrich, *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study*, trad. Matthew T. Bliss, Annemiek Jansen y David E. Orton, Leiden, Brill, 1998.
- Libro de Alexandre*, ed. Juan Casas Rigall, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano, *Imprenta y poesía en la Sevilla del siglo XVII (1621-1700): repertorio y estudio*, tesis doctoral inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano, y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, «José Román de la Torre y Peralta: una carrera literaria en la Sevilla del Bajo Barroco», en *Lady Ann y el embajador viajan a Sevilla (Pri-*

- mavera de 1664*), ed. Cristina Bravo Lozano y Fernando Quiles, Santiago de Compostela, Andavira, 2022a, pp. 265-307.
- , *La poesía impresa sevillana en la segunda mitad del siglo XVII. José Román de la Torre y Peralta*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2022b.
- MICHAEL, Ian, *The Treatment of Classical Tradition in the Libro de Alexandre*, Manchester, Manchester University Press, 1970.
- MONTERO, Juan, «Una polémica literaria en la Sevilla de la segunda mitad del XVII: el *Templo panegírico* (1663) de Fernando de la Torre Farfán atacado y defendido», *Bulletin Hispanique*, 115, 2013a, pp. 27-48.
- , «Xícara de chocolate contra Torre Farfán y su *Templo panegírico* (Sevilla, 1663)», *Manuscrpt.Cao*, 2013b, 13, <https://www.manuscrptcao.com/xicara/>.
- MORET, José, *Tomo segundo de los anales del reino de Navarra*, Pamplona, Bernardo de Huarte, 1695.
- OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando de, *Alejandro Magno y el arte*, Madrid, Encuentro, 2000.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Metamorphoses. Books I-VIII*, ed. Frank Justus Miller, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- , *Metamorphoses. Books IX-XV*, ed. Frank Justus Miller, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- The Oxford Classical Dictionary*, ed. de Simon Hornblower y Antony Spawforth, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- PASTOUREAU, Michel, *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Points, 2015.
- PENNEY, Clara Louisa, *Printed Books (1468-1700) in the Hispanic Society of America: A Listing by Clara Louisa Penney*, New York, Hispanic Society of America, 1965.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Hacia un nuevo discurso poético en tiempos de los novatores», *Bulletin Hispanique*, 103, 2001, pp. 449-479.
- , *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

- PLUTARCO, *Morals*, ed. de William W. Goodwin, 5 vols., Cambridge, John Wilson and son, 1874.
- , *Vidas paralelas. VI. Alejandro-César. Agesilao-Pompeyo. Sertorio-Éumenes*, ed. de Jorge Bergua Cavero, Salvador Bueno Morillo y Juan Manuel Guzmán Hermida, Madrid, Gredos, 2008.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.
- , «Anotaciones para una tópica literaria: el *commiato* en la canción religiosa áurea», en *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or / El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*, ed. de Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2020, págs. 139-168.
- PSEUDO CALÍSTENES, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, ed. de Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 2002.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2014. Disponible en línea: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>. Última consulta el 24 de abril de 2022.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Para la historia y la crítica de un periodo oscuro: la poesía del Bajo Barroco», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 18, 2012, pp. 9-25.
- , «La epístola poética en el Bajo Barroco: impreso y sociabilidad», *Bulletin Hispanique*, 115, 2013a, pp. 221-252.
- , «Para la caracterización del libro de poesía en el Bajo Barroco», en *Pictavia aurea: actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2013b, pp. 295-303.
- , «Para una caracterización del romance en el Bajo Barroco», *Edad de Oro*, 32, 2013c, pp. 379-406.
- , «“Fragmentos del ocio”: edición y reescritura en el Bajo Barroco», en *Serenísima palabra: actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. Anna Bognolo, Florencio

- del Barrio, María del Valle Ojeda, Donatella Pini y Andrea Zinato, Venezia, Università Ca Foscari, 2017, pp. 319-328.
- SALAZAR, Eugenio de, *Textos náuticos: Navegación del alma por el discurso de las edades del hombre (1600). Carta al licenciado Miranda de Ron (1574)*, ed. José Ramón Carriazo Ruiz y Antonio Sánchez Jiménez, New York, IDEA, 2018.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana, 2011.
- , ed., *Versants 60*, 2013, Número especial: *Heterodoxias y periferias: la poesía hispánica en el Bajo Barroco*.
- , «De sagitarios y perros: dos representaciones gráficas de la marca Lope de Vega», *Studia Aurea*, 10, 2016, pp. 153-171.
- , «Peculiaridades métricas de la poesía no dramática de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 13, 2020, pp. 297-315.
- , «Víboras y partos violentos en Lope de Vega», *Avisos de Viena*, 2, 2021, pp. 90-101.
- , «Lope de Vega y la silva: oraciones en justas poéticas (1605-1622)», en *Quevedo en su contexto poético: la silva*, ed. de María José Alonso Veloso, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2022, págs. 447-468.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, y Cipriano LÓPEZ LORENZO, eds., «La Festiva trompa al célebre aparatoso recibimiento del excelentísimo señor don Ricardo Fanshau, dignísimo embajador de Inglaterra a España (1664), de José Román de la Torre y Peralta: texto e introducción», en *Lady Ann y el embajador viajan a Sevilla (Primavera de 1664)*, ed. Cristina Bravo Lozano y Fernando Quiles, Santiago de Compostela, Andavira, 2022, pp. 251-264.
- TORRE FARFÁN, Fernando de la, *Fiestas que celebró la iglesia parroquial de Santa María la Blanca, capilla de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, en obsequio del nuevo breve concedido por nuestro santísimo padre Alejandro VII en favor del purísimo misterio de la Concepción sin Culpa Original de María Santísima, nuestra señora, en el primero instante físico de su ser*, Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1666.

- , *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey san Fernando el Tercero de Castilla y de León, concedido a todas las iglesias de España por la santidad de nuestro beatísimo padre Clemente X, Sevilla, viuda de Nicolás Rodríguez, 1672.*
 - , *Templo panegírico al certamen poético que celebró la hermandad insigne del Santísimo Sacramento estrenando la grande fábrica del Sagrario Nuevo de la metrópoli sevillana, con las fiestas en obsequio del breve concedido por la santidad de nuestro padre Alejandro VII al primer instante de María Santísima, Nuestra Señora sin pecado original, que ofrece por Bernabé de Escalante, en nombre de la insigne hermandad, al ilustrísimo y reverendísimo señor deán y cabildo de la santa iglesia catedral y patriarcal, Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1663.*
- SEGURA COVARSI, Enrique, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro, Madrid, CSIC, 1949.*
- TORRE PERALTA, José de la, *Aquí se contiene un curioso romance político y moral que hace un soldado al ver un retrato de Carlos II, su legítimo rey y monarca, compuesto por don José de la Torre y Peralta, Sevilla, 1681.*
- , *Canción real al retiro y penitencia del glorioso patriarca san Bruno en el desierto. Descríbese su aspereza y primer motivo de su fundación. Por don José Román de la Torre y Peralta. Dedicada a los reverendos padres conscriptos de la Cartuja de Sevilla. Con licencia del señor don Juan Francisco de Navarrete, oidor de la Real Audiencia y juez superintendente de la estampa, s.l., s.a.*
 - , *Festín de las Tres Gracias en celebridad del primer instante puro de María santísima, concebida sin mancha, vejamen al demonio y a un poeta que se laureó a sí mismo, recuperación de lo propio que por suyo vendió la malicia, restitución de lo ajeno que usurpó el error o la ignorancia, Sevilla, Miguel del Aldabe, 1664.*
 - , *Festiva trompa al célebre aparatoso recibimiento del excelentísimo señor don Ricardo Fanshau, dignísimo embajador de Inglaterra a España, a obsequio del excelentísimo señor don Pedro Mesía de Tovar y Paz, conde de Molina de Herrera, de los consejos de Guerra y Hacienda de Su Majestad, asistente y maestro de campo general de Sevilla y su reinado. Dedicada en su nombre a la per-*

sona del señor embajador don José Román de la Torre y Peralta, su más rendido súbdito, Sevilla, 1665.

—, *Lírico discante o heroico contrapunto sobre lo más notable de la vida de Alejandro Magno en treinta y cuatro epigramas castellanas*, BNE, Mss/2631.

—, *Soliloquio político moral que hace un soldado al ver un retrato de Carlos II, su legítimo rey y monarca. Discántalo en metro en nombre de las dos Españas y dedícalo a la protección del excelentísimo señor don Baltasar de Eraso y Toledo, conde de Humanes, asistente y maestro de campo general de Sevilla y su reinado, el más mínimo súbdito de su república don José Román de la Torre y Peralta*, Sevilla, Tomé de Dios Miranda, 1666.

VÉLEZ SAINZ, Julio, *El rey planeta. Suerte de una divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV*, Madrid, Iberoamericana, 2017.

VILLAVICIOSA, José de, *La Moschea. Poética inventiva en octava rima*, ed. de Ángel Luis Luján Atienza, Cuenca, Diputación de Cuenca, 2002.

VILLEGAS, Alonso de, *Fructus sanctorum y quinta parte del flos sanctorum*, Cuenca, Juan Masselin / Cristiano Bernabé, 1594.

VIRGILIO MARÓN, Publio, *Opera*, ed. de R.A.B. Mynors, Oxford, Clarendon, 1969.

7.
*Lírico discante o
heroico contrapunto
sobre lo más notable
de la vida de Alejandro
Magno en treinta y
cuatro epigramas
castellanas*



Lírico discante o heroico contrapunto sobre lo más notable de la vida de Alejandro Magno en treinta y cuatro epigramas castellanas.

Dedícale a don Sebastián Cortizos y Villasante, caballero de la Orden de Calatrava, del Consejo Real de Hacienda de su Majestad, digno embajador que fue de España a Génova

0a

Dedicatoria al señor don Sebastián Cortizos y Villasante, caballero de la Orden de Calatrava, del Consejo Real de Hacienda de su Majestad, digno embajador que fue de España a Génova

¡Oh, tú a quien debe felice
prósperos timbres el hado,
que hacer el mérito dicha
arguye elección y es garbo;

tú, cuyo plácido influjo
de la suerte triunfó tanto
que parece que tú mismo
te fabricastes el astro; 5

tú, que, a efectos del destino,
que te erige simulacros,
se ve lucir lo adquirido
en fe de lo hereditario; 10

tú, a quien, si el ilustre pecho
cruza el perfil colorado,

2 *timbre*: «insignia que se coloca encima del escudo de armas» (DLE, s. v.). La meteórica carrera de Cortizos ha adornado con timbres el destino (*hado*).

3-4 *elección*: «escogimiento y buen gusto y conocimiento para elegir y usar meas de unas cosas que de otras» (Aut., s. v.); *garbo*: «cierto aire y modo de hacer las cosas con perfección que las hace más agradables y vistosas» (Aut., s. v.). Peralta enfatiza el mérito de un hombre nuevo y hecho a sí mismo como Cortizos, quien en su comportamiento une el buen gusto y la gracia.

5-8 Nótese el campo semántico de la astrología: normalmente son los astros los que tienen *influjo* sobre las vidas de los hombres, pero Cortizos emana su propio influjo benéfico y se ha construido su propia estrella. Nótese también la hipercorrección en *fabricastes*.

10 *simulacros*: aquí, ‘estatuas’ (Aut., s. v. *simulacro*), las cuales, según Peralta, el destino erige en honor a Cortizos.

11-12 Peralta opone aquí el valor heredado por el linaje y el adquirido por propios méritos: en Cortizos, este último es tal que hace suponer una ilustre prosapia, o bien la sustituye, pues el verso puede interpretarse de los dos modos. Nótese que la sintaxis de la copla bordea el anacoluto.

14 Este *perfil colorado* que lleva al *pecho* el banquero y dedicatario del poema es la cruz de Calatrava, pues Cortizos era caballero de esta orden militar. Como es sabido, estas órdenes reunían a lo mejor de la sociedad española de la época y presuponían sangre limpia, pues exigían rigurosas informaciones. Sin embargo, también se podían adular, como demuestran casos como el de Cortizos, quien era de origen converso.

a vista de tu modestia es insignia, y no aparato;	15
tú, que, por embajador yendo a Génova y su espacio, fuiste el más digno Mercurio del Júpiter más cristiano;	20
tú, que, a excepción de las leyes del fuero ya lusitano, el más leal entre todos te acreditó lo vasallo;	
tú, que, a honor del gran Filipo, del día planeta cuarto, franqueándole tus tesoros, te hiciste conseguir lauros;	25
tú, que, a expensas numerosas de tu dadivosa mano, le armaste los escuadrones desde el borrén al caballo!;	30
oye de un cisne andaluz el tosco, rústico canto, si lo indigno de la voz puede servir de reclamo:	35

16 Dada la *modestia* de Cortizos, la cruz de Calatrava es una «divisa honrosa» (*Aut.*, s. v. *insignia*), no una muestra de ostentación (*aparato*).

17-20 Sobre la carrera diplomática de Cortizos, que le llevó, en efecto, a Génova, véase nuestra Introducción. *Mercurio*, mensajero de los dioses, simboliza aquí al embajador; *Júpiter*, a su rey, que es el de España.

21-24 Excepción entre los portugueses (rebeldes a la autoridad de Carlos II), Cortizos, de origen luso, se muestra leal *vasallo* del rey de España.

25-28 La generosidad de Cortizos al prestar dinero al rey de España (*franqueándole tus tesoros*) le valió laureles (*lauros*) del monarca. El rey en cuestión es Felipe IV, padre de Carlos II y conocido en la corte como «rey Planeta», porque su ordinal dinástico (*cuarto*) coincidía con el del sol en el sistema ptolemaico. Sobre esta imaginería, véase Vélez Sainz (2017).

32 *borrén*: «el encuentro del arzón en las sillas de armas y de brida» (*Aut.*, s. v.). Cortizos financió la compra de los caballos y de todo el equipamiento necesario.

33 Sobre este detalle biográfico, interesante para determinar el origen de Peralta, véase la Introducción. Sobre la imagen del poeta como cisne, véase Carballo (*Cisne*).

35-36 Nótese el tópico de la humildad autorial, propio de un exordio como esta dedicatoria a Cortizos. La *captatio benevolentiae* es una manera de seguir la recomendación de *iudicem docilem et attentum parare* que traen los manuales de retórica (Lausberg, 1998: núms. 269-272).

de tu generoso pecho
 busco al abrigo el halago,
 que no desdice lo heroico
 de la piedad al ensayo. 40

Héroe describo galante
 y, habiendo de dedicarlo,
 ¿a quién mejor he podido
 que al que te imita los rasgos?

Si el ser príncipe te falta, 45
 te sobra el mérito en salvo:
 nacer, señor, es fortuna,
 mas saberlo ser, reparo.

Tímido aspiro a tu cumbre,
 por ver la distancia en ambos 50
 que hay de lo indigno a lo excelso,
 que hay del mérito al agrado,

en cuyo encumbrado rumbo
 haciendo adrede el ocaso,
 pongo de mi parte el riesgo, 55
 porque tú logres su amparo.

Pero en vano desconfía
 torpe la pluma al amago
 si en el empeño del vuelo
 aun es crédito el fracaso. 60

39-40 El ser piadoso con un intento (*ensayo*) como el libro de Peralta no desdice de la heroicidad de Cortizos. La sintaxis de estos versos no es particularmente elegante.

45-48 Nuevo contraste entre la nobleza heredada, que es mero regalo de *fortuna*, y los méritos propios. Para Peralta, saber comportarse como un príncipe es más importante que serlo, pues constituye un *reparo* ('defensa', *Aut.*, s. v.), probablemente contra la propia fortuna, que es por naturaleza inestable.

49-52 Peralta pondera la grandeza de su dedicatario contraponiéndola a su propia insignificancia.

53-56 Peralta se presenta como un sol que se protege tras la cumbre de la grandeza de Cortizos. Elevarse así supone un *riesgo* para el humilde estro de Peralta, pero el poeta lo hace para lograr protección (*amparo*). Nótese el valor final de *porque* ('para que').

57-60 La pluma no debe temer que su intento (*amago*) no sea digno, pues solo tratar de lograr algo tan arduo como ese vuelo es ya meritorio, aunque se fracase en ello. El subtexto de toda esta reflexión es icárico y era un tópico muy extendido para ponderar la diferencia entre poeta y amada, o entre el poeta y el dedicatario, como en este caso.

Ese, pues, breve diseño
de la vida de Alejandro,
más que por lo generoso,
te empeñe por lo bizarro.

Hasta a ti remontó el giro. 65
Tibieza fuera del brazo
no valerle al ardimiento
el privilegio del rapto.

Logre en ti ese triunfo más, 70
aunque a decir llegue ufano
que, aspirando al escarmiento,
aun me alce con el aplauso.

61-64 Peralta sigue hablando humildemente del propio libro (*breve diseño / de la vida de Alejandro*), que debe obligar (*Aut.*, s. v. *empeñar*) a Cortizos, si no por la nobleza del escrito (*Aut.*, s. v. *generoso*), por lo galano de su empeño (*Aut.*, s. v. *bizarro*).

66-68 Peralta distingue aquí entre la pluma, inspirada en su intento de ascender a Cortizos con *ardimiento* y *rapto* ('entusiasmo'), y el brazo del poeta, que habría estado tibio, es decir, no aplicado, si no hubiera apoyado este esfuerzo.

69-72 Nuevo despliegue de humildad autorial: al escribir y dedicar su obra, Peralta espera castigo (*escarmiento*), pero gracias a la generosidad de Cortizos, a la que apela, podría triunfar y alzarse *con el aplauso*.

0b

Prólogo exhortatorio al discreto, no vulgarizante, lector

Mal en cláusulas breves
cabén grandes progresos,
que estrechar las hazañas
casi es ponerles freno.

Condenara la acción, 5
y disculpo el intento,
por haber la distancia
de la historia al compendio.

Fuera de que, advertido 10
yo en aqueste diseño,
discanto para el docto,
no narro para el lego.

Bien de aqueste dictamen 15
lo dirán los efectos,
que lo uno es dar noticia;
lo otro, dar argumento.

La vida de Alejandro 20
en breve aquí te ofrezco.
No es limitarla en nada
el dártela más presto.

De lo más admirable
te compongo un modelo:
no es faltarle la luz
el ser corto el espejo.

1-4 Peralta disculpa aquí la característica principal del *Lírico discante*, la brevedad, que se aviene mal con la grandeza de las hazañas de Alejandro.

11-12 *discanto*: 'canto'. El lector ideal de Peralta es el *docto*, quien, como ya conoce la historia de Alejandro, no necesita que se la cuenten de nuevo, por lo que podrá apreciar las escenas que poetiza el *Lírico discante*.

No es ignorar la historia dejar algo en silencio, que eso puede ser gusto sin parecer superfluo.	25
Haber hecho en tal trance elección lo dispuesto es solo circunstancia, no ignorancia del seso.	30
Si a tu atención debiese novedad su bosquejo, solo estraña el estilo, mas no admires el metro,	35
que, si por causa alguna has de hacer de ello aprecio, es por haber juntado narrativa y concepto.	40
Separar en asuntos lo continuo al suceso no es cortarles el hilo: hacer cláusula es de ellos.	
Música más sonora te dará tu conuento, que la pausa, sin duda, percebir hace el eco.	45
Si merezco tu agrado, empeñarse el genio, pero, si tu censura, clamaré al escarmiento.	50

39-40 Estos versos resumen el desafío de Peralta: emplear con fines narrativos un metro breve como el soneto, más bien apropiado para el epigrama y los conceptos. La difícil unión de *narrativa y concepto* es el objetivo estético del poema.

46 *conuento*: «canto acordado, armonioso y dulce que resulta de diversas voces concertadas» (*Aut.*, s. v.).

Censurar por costumbre
 es maña más que acierto,
 que una cosa es ser uso 55
 y otra, conocimiento.

Si con él censurares,
 a él solo, pues, apelo,
 que ese sí que es la lima 60
 que pulir sabe un genio.

El roer cualquier escrito
 no es mucho vituperio;
 tirar la dentellada
 rabia es del Cancerbero.

No airado el diente afiles 65
 si mordieres, te ruego,
 que al dar la mordedura
 se conoce el veneno.

Muerde como que gustas,
 que hay diferencia (advierdo) 70
 entre el morder gustando
 o entre el morder royendo

y hay mordedor rabioso
 que, en ademán de perro,
 si echa el diente a un volumen, 75
 te descubre los huesos.

54 *maña*: aquí, «resabio, mala costumbre» (*Aut.*, s. v.).

59-60 Esta *lima* tiene resonancias horacianas (*Arte poética*, v. 291), como metáfora del trabajo de perfeccionamiento de la obra.

61-64 La metáfora del perro, del morder y el roer para representar a los censores malintencionados es tópica. El *Cancerbero* es Cerbero, el perro del Hades.

Morder de tarascada
un libro como un cuerpo
es ser sacabocados
y es bueno para el cuero. 80

Si el morder es por vicio
de ensayar siempre el gesto,
páguelo el pergamino,
que, a fe, que él tenga tieso.

No muerdas, si pudieras, 85
los escritos ajenos;
basta solo el ladrido
para aviso del dueño,

que, si aquesto consiguen 90
los Virgilibios modernos,
para más Alejandros
podrá ser que haya Homeros.

Adiós, pues, que te guarde,
que ser largo no quiero,
por no hacer en tal trance 95
más prólogo que texto.

77 *tarascada*: «el golpe, mordedura o herida hecha con los dientes»; «metafóricamente vale respuesta áspera o airada» (*Aut.*, s. v.).

79 *sacabocados*: «instrumento de hierro, calzado de acero sólido hasta la mitad, con un cañuto a la parte de abajo en disminución, con sus correas afilados para romper lo que se necesita para el uso o adorno. Usan de este instrumento los zapateros, guarnicioneros, cedaceros y otros oficiales» (*Aut.*, s. v. *sacabocado u sacabocados*).

84 *él tenga tieso*: 'él se mantendrá entero'.

89-92 *Virgilibios* y *Homeros* funcionan aquí como antonomasia de poetas, por referirse, respectivamente, a los dos más celebrados de los latinos y griegos. La relación entre Alejandro y Homero (el primero llorando al oír la *Iliada* porque no tenía a un poeta así para cantar sus hazañas) es tópica y simboliza en general la conexión entre el mecenas y el poeta.

93 *que te guarde*: zeugma, 'que Dios te guarde'.

Lírico discante o heroico contrapunto sobre lo más notable de la vida de Alejandro Magno en treinta y cuatro epigramas castellanas.

2

Presagios felices de su oriente que observó la atención e interpretó el cuidado

Epigrama 2

De tres victorias tres embajadores
tuvo el palacio real su natal día,
cuya alternada, súbita alegría
duplicaron clarines y atambores.

Sobre los capiteles superiores 5
dos águilas, que el sol a luces cría,
rayos de pluma, en bélica porfía
se giraron a intrépidos furores.

Entre humo y polvo, horror y llama, en suma,
de Diana el escollo ardió pastilla, 10
incienso ya que su deidad perfuma.

Mas ¿qué mucho, naciendo a destruilla,
que toda maravilla se consuma,
si él fue en todo del orbe maravilla?

3 El antecedente de *cuya* es *embajadores*.

6 Plinio (*Historia natural*, libr. X, cap. 3) y los bestiarios explican que el águila era un animal solar (Cagriota, *Del sapere*, fols. 138r-138v; Malaxecheverría Rodríguez, 1991: 129; Ravisius Textor, *Officinae*, vol. II, p. 180) que tenía la virtud de poder mirar el sol «de hito en hito» (*Tesoro*, s. v.).

7 La metáfora *rayos de pluma* tiene sabor gongorino. Recordemos las «cítaras de pluma» de la «Soledad primera» (*Soledades*, I, v. 556). En época de Peralta, este tipo de construcciones formaba parte de la gramática tópica del cultismo: había sido parodiada por Lope en *La Dorotea* (acto IV, esc. 3, p. 302) y adoptada por Calderón, cuyo «flor de pluma / o ramillete con alas» también depende de Góngora (Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, vv. 125-126).

10 El célebre templo de Diana en Éfeso se presenta como un escollo porque era, al parecer, inmóvil; es una *pastilla* porque se quema para honrar a Alejandro. La *pastilla de olor* es un «pedazo de masa o confección de materias aromáticas, como menjuí, estoraque, etc., que, quemadas, sirven de perfume oloroso» (*Aut.*, s. v.).

5

Caprichoso dictamen de su idea, hacer de la razón árbitro al juicio

Epigrama 5

Fue su maestro en todas sus cuestiones
Aristóteles, sabio el más prudente,
a cuya educación tan excelente
descubrió de entendido los blasones.

No se fundó jamás en opiniones, 5
aunque fueran de autor muy competente,
que se preció de obedecer, valiente,
más que a la autoridad, a las razones.

Indicio, pues, de su agudeza mucha, 10
pues no es ingenio, no, si bien se atiende,
el que solo repite lo que escucha.

Haga opinión el que saber pretende,
que en tal empresa en que el discurso lucha
solo es ingenio aquel que por sí entiende.

3-4 a *cuya...* *blasones*: 'con cuya excelente educación Alejandro dejó ver que era un hombre inteligente'.

5 *opiniones*: 'dictámenes ajenos'. Peralta se refiere al argumento de autoridad.

7

Vaticinio de oráculo benigno, que empeñó su deseo en lo ambicioso

Epigrama 7

Consultando Filipo al sacro Apolo
sobre quién domaría el orbe nudo,
respondió: «El que con ánimo membrudo
al Bucéfalo, en fin, sujete solo».

Era el bruto del uno al otro polo 5
tan fiero, tan indómito y sañudo
que aun de la sombra que ocasionar pudo
se erizaba cual rápido Pactolo.

Muy inculto, muy fiero en su aspereza 10
debía de ser del orbe el estatuto,
pues se explicaba en sola su estrañeza.

Sin duda estaba indómito de astuto,
pues para refrenarle la fiereza
se había de sujetar primero un bruto.

3 La *iunctura* es insólita, pues une un concepto abstracto (el *ánimo*, esto es, 'valor') con un adjetivo que describe la fuerza física (*membrudo*). Podríamos considerarlo una hipálage, pues quien es membrudo no es el ánimo, sino su poseedor, Alejandro. Acerca de la hipálage y de su centralidad en la poética cultista, véase Ponce Cárdenas (2001: 127-130).

5 *bruto*: «comúnmente se toma por el animal cuadrúpedo, como el caballo, mulo, asno, etc.» (*Aut.*, s. v.).

8 El *Pactolo* era un río de Lidia célebre por sus arenas auríferas (Plinio, *Historia*, vol. II, libr. IV, cap. 115), no por sus rápidos, que el Pseudo-Plutarco ni siquiera menciona en el capítulo correspondiente del *De fluviis* (Plutarco, *Morals*, vol. V, pp. 485-487). Parece que es el consonante, no la corriente, lo que arrastra aquí a Peralta.

14 Nótese la diástole y sinéresis en *había*, que ha de pronunciarse «había». Sobre este tipo de desplazamientos acentuales en la poesía calderoniana, véase Sánchez Jiménez (2020).

Sagaz astucia de su advertencia, hallar aun sujeción en lo rebelde

Epigrama 8

Viendo Alejandro que el valor le nombra
para empresa que a él solo se fiaba,
asegura al orgullo que ostentaba
de hollarle alcatifa, ajarle alfombra.

Pide el bruto, y de verle el aire escombra, 5
y, reparando en su fiereza brava
que de su misma sombra se asombraba,
volviole las espaldas a la sombra.

Sujetole feroz, corriole altivo
y al que caballo aun ser del sol desprecia 10
domeñó la cerviz y cuello esquivo.

A quien su padre, en fin, que el serlo precia,
«Busca mundos», le dijo compasivo,
«que para ti ya es corta toda Grecia».

4 *alcatifa*: «especie de tapete o alfombra fina» (*Aut.*, s. v.). El antecedente de *le* es *orgullo* (del caballo). Por otra parte, nótese que la bimembración del verso tiene sabor cultista (Ponce Cárdenas, 2001: 130-131).

5 *bruto*: aquí, como arriba, 'caballo'; *escombra*: 'desembaraza' (*Aut.*, s. v. *escombrar*). Entiéndase que Alejandro pide que le traigan a Bucéfalo, pero que cuando el caballo le ve da coces y manotadas como si estuviera escombrando el aire.

6 El sujeto de *reparando* es ahora Alejandro.

7 Nótese la paranomasia.

10 *y al que... desprecia*: 'y al que hasta desprecia ser caballo del sol'. Bucéfalo rechazaría esto porque huye de su sombra, como si el sol fuera su jinete. La imagen es conceptuosa.

12 *serlo*: 'ser su padre'. Filipo se enorgullece de su hijo.

Primera empresa de su esfuerzo y estrenos del peligro en su arrojó

Epigrama 9

Aun cuatro lustros no gozaba apenas
cuando, porque al valor su fama cuadre,
siendo heroico soldado de su padre,
con su invasión le vio la docta Atenas.

Rayo intrépido fue de sus almenas, 5
en cuyo asalto, aunque la Envidia ladre,
hizo flecha violenta que taladre
de un ojo las ocultas blancas venas.

Con los ojos, sin duda, en tal conquista 10
duplicaba a sus triunfos el despojo,
según andaba su agudeza lista,

y la Envidia, colérica de enojo,
aun viendo que mataba con la vista,
la claraboya le cegó de un ojo.

2 *porque*: aquí, con valor final, 'para que'.

6 La asociación entre los perros y la envidia es tópica (Sánchez Jiménez, 2016).

7 No queda claro cuál es el sujeto de *hizo*. No puede ser Alejandro (sujeto de *fue*). Tal vez sea *Envidia*, pese a la concesiva, o *Atenas*.

12 *colérica de enojo*: Nótese el pleonasma.

13 *aun viendo... vista*: 'viendo que mataba hasta con la vista'. Este uso de *aun* es típico de Peralta.

10

Principio fatal de su reinado en osadías indignas del despecho

Epigrama 10

Era el día solemne en que, advertido,
celebraba Filipo en casto lecho
de Cleopatra, su hija, el lazo estrecho
de otro Alejandro, pues, yendo asistido,

cuando Pausanias, joven atrevido, 5
por quedar de su agravio satisfecho,
un puñal sepultándole en el pecho,
dejó al mundo memoria de su olvido.

Habíale pedido tiernamente 10
justicia de una ofensa y él no quiso
satisfacer su honor, por ser pariente.

¡Fiera acción!, que, atrevida, nos da aviso
que lo que el reo, en fin, por insolente,
llegue el juez a pagarlo por remiso.

4 Este *otro Alejandro* parece ser el nuevo hijo político de Filipo, que es *otro Alejandro* porque ha pasado a ser, políticamente, hijo del monarca.

8 El *olvido* de Filipo, quien no castigó convenientemente la afrenta.

11 Peralta inventa el detalle de que Filipo fuera *pariente* de Atalo.

14 *remiso*: 'indulgente'. *Remitir* es 'perdonar' (*Aut.*, s. v.).

13

Reputación heroica de suceso a ultrajes del honor no consentía la infamia

Epigrama 13

Forzó atrevido un capitán valiente
de Tebas la matrona más hermosa,
y ella, en su desagravio belicosa,
castigó en lo atrevido lo insolente.

Pareció ante Alejandro diligente 5
y, al verla tan discreta cuanto airosa,
en vez de castigarla licenciosa,
premió su honestidad, sabio y prudente.

Aunque sintió la muerte en tal conflicto, 10
atento a la ignominia, atento al lloro,
la gravedad pesando del delito,

le pareció de su blasón desdoro
estar más en favor del apetito
que de la paz, en fin, de su decoro.

7 *en vez de... licenciosa*: 'en vez de castigar su atrevimiento'; *licenciosa*: 'libre, desordenada' (*Aut.*, s. v. *licencioso*). El adjetivo no tiene aquí sentido sexual.

8 *honestidad*: 'castidad'. La matrona la demostró al asesinar a su violador, acto con que dejaba ver que el ultraje no había sido consentido.

13 *apetito*: 'deseo', especialmente el carnal. *Aut.* lo relaciona con la concupiscencia (s. v.).

14

Notable disciplina de su esfuerzo, aun a riesgos del suyo pro-
vocar al denuedo

Epigrama 14

Con recíproco ardor, ánimo intenso,
sobre el Gránico vio su heroica gente,
río, en fin, de caudal tan excelente
que a golfos le pagaba al mar el censo.

Era, pues, tan profundo cuanto inmenso 5
y, temiendo su rápida corriente,
al que entre todos escuadrón valiente
le miró, si no tímido, suspenso:

«¡Ea, ejército mío valeroso,
seguid mis huellas, pues, en mis victorias!», 10
dijo, al agua arrojándose animoso,

«que no es bien que se diga en mis historias
que el corriente del Gránico espumoso
el corriente detuvo de mis glorias».

3 *excelente*: aquí, 'copioso'.

4 Brillante ponderación del caudal del río, que Peralta imagina como un arrendatario pagando intereses (el *censo*) en mares (*golfos*) de agua al Mármara.

8 *suspenso*: 'indeciso'.

15

Advertido recato de su ceño, a vista del poder escusarse al
antojo

Epigrama 15

Ya en esto el persa, en sitio competente,
enemigo antiquísimo del griego,
de sus infamias en venganza ciego,
le esperaba orgulloso, si impaciente.

Desbaratole intrépido y valiente, 5
en cuya presa, que franqueó al ruego,
su esposa, del amor desasosiego,
fue despojo, si indigno, reverente.

Por no estar al arbitrio de lo hermoso
escusó el verla, esento al devaneo, 10
aunque dejase el pundonor quejoso,

pues, peligrar temiendo en su deseo,
no quiso, a vista de lo escrupuloso,
aventurar su triunfo en su trofeo.

6 Como en el soneto 12, este verso resalta que a Alejandro le basta con pedir (o desear) algo para obtenerlo: el rey persa le franquea la presa al macedonio. El verso resulta forzado y precisa de una sinéresis en *franqueó* para no resultar hipermétrico.

7 La mujer de Darío era bella, por lo que despertaba el apetito carnal (*del amor desasosiego*).

10 *escusó el verla*: 'evitó verla'; *esento al devaneo*: 'exento al devaneo'.

11 El *pundonor* de Alejandro estaba *quejoso* porque el macedonio prefirió huir de la tentación a enfrentarse a ella.

13 *escrupuloso*: aquí, 'que produce escrúpulos', obviamente morales.

14 El *trofeo* es, en este caso, el botín, esto es, la mujer de Darío, que paradójicamente podría poner en peligro la victoria de Alejandro al hacerle perder el control de sí mismo.

17

Bizarría animosa de su aliento, que aun pasó más allá de la muerte

Epigrama 17

Émula la ambición, prodigio nuevo,
por manos de un doctor, fiero homicida,
intentó despojarle de la vida
en una copa de la astucia al cebo.

Tuvo noticia el ínclito mancebo 5
de la traición por carta introducida
y, tomando en las manos la bebida,
«Leed —le dijo—, en tanto que yo bebo».

Sin que pavor en su ánimo consienta,
el tósigo bebió, si dulce, acedo, 10
hasta apurar la pítima violenta,

pues, aunque peligrase su desnudo,
le pareció de su valor afrenta
rendirse, más que a la ponzoña, al miedo.

5 *ínclito mancebo*: aquí, Alejandro.

6 Alejandro tuvo noticia *por carta* de la traición.

10 El medicamento (*tósigo*, porque supuestamente lo era, pero también por la tradicional relación entre medicina y veneno) era *dulce* porque curaba; amargo (*acedo*) porque ese era su gusto.

11 *pítima*: «bebida o cosa líquida que se aplica para confortar y mitigar el dolor» (*Aut.*, s. v. *epithyma*).

12 Aquí, el valor (*denuedo*) de Alejandro peligró en el sentido de que, si la poción hubiera sido un veneno, habría acabado con las victorias del macedonio.

19

Impaciencia irascible de su enojo, a honor de lo grande castigar lo indigno

Epigrama 19

Rendido a los acasos de la suerte,
huyó el persa, deshecho y derrotado,
y, siguiéndole intrépido un soldado,
atrevido le dio violenta muerte.

Pero, apenas el fiero caso advierte, 5
el gran monarca, ciego de irritado,
cuando mandó muriese destrozado
a la copa de un árbol duro y fuerte.

En lugar de premiar al homicida, 10
todo el rigor en su venganza abarca,
que, aunque quitarle deseó la vida,

le pareció que fue indecente Parca
la mano de un plebeyo fementida
para quitar la vida de un monarca.

13 El adjetivo sugiere que el asesino era un traidor y, por tanto, súbdito de Darío y persa. Es lo que traen las fuentes, pero no es la impresión que se destila de los versos de arriba.

20

Ambicioso ademán de su deseo y crédito del hado en su esperanza

Epigrama 20

Ya iba la tierra en curso acelerado
admirando su nombre esclarecido,
cuando en un templo halló, de un yugo asido,
aquel nudo de Gordio celebrado.

Era su tradición que el que, esforzado, 5
el lazo desatase endurecido,
la indomable cerviz o cuello erguido
domaría del orbe dilatado.

«Lo mismo es desatarle que romperle,
si en vez de desunirle más le arrugo, 10
—dijo, y cortole, osado, por vencerle—,

y, pues no sin misterio al cielo plugo
que a un yugo atado llegue el lazo a verle,
de mi poder la tierra sienta el yugo».

22

Ponderación de su poder magnánima en aprecio estimable de lo docto

Epigrama 22

Entre los sabios que juntó, apacible,
para premiar el macedón discreto,
en una espuerta al sol, yerto esqueleto,
a Diógenes halló, desprecio horrible.

«Pide —le dijo—, en pena tan terrible, 5
pues del hado te ves mísero objeto,
que franquearte liberal prometo
cuanto a la idea aun fuese imperceptible».

«Lo que te pido, ¡así en quietud reposes!,
es que el sol que en mi cuerpo reverbera, 10
pues no le puedes dar, quitarle no oses».

A que con alma respondió severa:
«A no ser Alejandro, ¡por los dioses!,
otro, en fin, que Diógenes no fuera».

6 *pues... objeto*: 'pues la suerte te ha tratado tan mal'.

23

Estraña providencia de su instinto, aun en los acasos hallar
avisos

Epigrama 23

Caminando ambicioso su desvelo
por páramos desiertos y arenales,
borró lluvia impensada las señales
del camino, frustrando su consuelo.

Pero, estando mirando atento al cielo, 5
copia de cuervos atendió leales
y, obediente al destino en casos tales,
de las aves mandó seguir el vuelo.

Próvido a conjeturas impensadas, 10
enmendó de la lluvia el desconcierto
volviendo del camino a las pisadas,

que el hombre astuto, en fin, el sabio experto,
aun en las cosas desimaginadas
halla contemplación para el acierto.

6 *copia*: 'multitud'; *atendió*: 'consideró, miró con atención' (*Aut.*, s. v. *atender*).

9 *próvido*: 'cuidadoso, diligente' (*Aut.*, s. v.).

Envidia honrosa de su esfuerzo en no consentir triunfos a otro valor

Epigrama 28

De aquel inaccesible erguido escollo
que con valor, si intrépido, membrudo,
investigar aun Hércules no pudo,
padrón siendo del aire, cima o rollo,

de la planta al más mínimo cogollo 5
talando el territorio agreste y rudo,
de esfuerzo armado, de pavor desnudo,
si roca le admiró, le ajó pimpollo.

Sobre el peñón soberbio, entre dos vides,
blandió el pendón, ya pámpano, ya espiga, 10
diciendo el guerreador de tantas lides:

«Sea timbre o blasón de mi fatiga
que lo que aun emprender no pudo Alcides
solo por excederle lo consiga».

2 Nótese la estirpe cultista del verso: por una parte, Peralta recurre a la estructura de concesión (*si intrépido, membrudo*); por otra, emplea una hipálage (lo *membrudo* es Hércules, no su valor). Véase, sobre estos artificios, Alonso (1978: 9-238) y Ponce Cárdenas (2001: 109-132).

3 *investigar... pudo*: 'ni siquiera Hércules pudo investigar'.

4 *padrón*: «coluna de piedra con una lápida o inscripción de alguna cosa que conviene que sea perpetua y pública» (*Aut., s. v.*); *rollo*: «picota o horca hecha de piedra y en forma redonda o de coluna, y es insignia de la jurisdicción de la villa» (*Aut., s. v.*).

5-6 Se solía talar los bosques que rodeaban las plazas asediadas, con el fin de facilitar el asalto.

7 El giro es tópico. Comp. *La Mosquea* de Villaviciosa: «desnudos de piedad y no de aceros» (canto IV, v. 200).

8 De nuevo, tanto la bimembración como el uso del complemento directo es de tradición cultista.

10 El *pendón* de Alejandro se ha convertido en *pámpano* de las vides que coronaban el peñón, o en *espiga* plantada sobre los muros.

13 *Alcides*: 'Hércules'.

Respeto reverente de su culto y veneración digna a lo sagrado

Epigrama 29

Tomada Tiro, Egipto y Palestina,
sobre Jerusalén surgió atrevido,
a quien Joab, con ánimo rendido,
le recibió, obediente a su ruina.

Traía en la tiara peregrina 5
de Dios escrito el nombre esclarecido
y, postrado al carácter esculpido,
en él su esencia veneró divina.

Sin que nadie a una almena ose tocarle,
al templo fue, las gracias a rendirle 10
a la deidad que provocó a adorarle.

¡Digna atención que pudo persuadirle!
Mas, ¿qué mucho que un hombre entrase a honrarle,
habiendo un Dios salido a recibirle?

³ *Joab* fue comandante de los ejércitos de David (Haag, van den Born, Ausejo, 2000: 2068-2069), por lo que nunca pudo haber recibido a Alejandro.

⁷ Quien se postró ante el nombre de Dios fue Alejandro.

8.

Canción real al retiro y penitencia del glorioso patriarca san Bruno en el desierto. Descríbese su aspereza y primer motivo de su fundación



Canción real al retiro y penitencia del glorioso patriarca san Bruno en el desierto.

Describese su aspereza y primer motivo de su fundación.

Por don José Román de la Torre y Peralta.

Dedícala a los reverendos padres conscriptos de la Cartuja de Sevilla.

Con licencia del señor don Juan Francisco de Navarrete, oidor de la Real Audiencia y juez superintendente de la estampa.

Dedicatoria

Cuando sin voz en pena tan crecida
os miro en calma al ocio de un sentido ,
llego a dudar, atento y advertido,
si está el alma apagada o suspendida.

Cada cual, del vivir siendo homicida, 5
vive como que muere en tal partido:
muy cerca está sin duda de su olvido
quien al silencio entrega así su vida.

Hable, pues, por vosotros, aunque rudo,
ese breve diseño basto y seco, 10
si tanta voz suplir su acento pudo.

Aunque, si bien lo miro, en cambio o trueco
de quien habla retórico, aunque mudo,
solo la admiración puede ser eco.

1-2 El poeta se dirige a los cartujos, los cuales, por su voto de silencio, tienen ocioso el sentido del oído. Por tanto, los que están en penitencia en el yermo (*en pena tan crecida*) y en silencio son los cartujos. Los dos cuartetos describen su vida ejemplar y penitente; los tercetos proponen que el texto de Peralta hable por ellos, aunque el silencio de los religiosos sea más elocuente que los versos del poeta sevillano.

4 Tal es el silencio cartujo que la voz lírica duda si han muerto o sufrido algún desmayo; *suspendida*: 'detenida'.

5 El silencio de los cartujos les hace parecer homicidas de sí mismos, pues están tan callados como si estuvieran muertos.

6 *partido*: 'grupo' (*Aut.*, s. v.).

7-8 Los cartujos están al tiempo olvidados de sí (es decir, de sus necesidades corporales) y de su vida.

10 *diseño*: «metafóricamente, vale descripción o representación de alguna cosa hecha por palabras» (*Aut.*, s. v.). En origen, es término pictórico, campo semántico muy usado por Peralta. Acerca de su posible afición a la pintura, véase nuestra introducción.

13 Peralta (como muchos de sus contemporáneos) solía enfatizar la paradójica elocuencia del silencio. Cfr. la *Festiva trompa*: «hasta el tapiz, retórico, aunque mudo» (v. 167) (López Lorenzo y Sánchez Jiménez, 2022b: 298).

Canción

Del Delfinado al término espacioso,
 que escollo a escollo en hombros sobrepaja
 del mayor territorio la opulencia,
 sitio en Francia, si espléndido, fragoso
 a quien por nombre dieron la Cartuja, 5
 no yace, sí descansa en su eminencia.
 Besa no con violencia,
 sierpe de plata, el pie un arroyo manso
 a quien dividen vivas
 dos peñas tan altivas 10
 que aun al Olimpo sirven de descanso,
 pues se estrellara, juzgo, en sus cristales
 a no servirle siempre de puntales.
 Amotinados, de la inculca sierra
 se levantan preñados obeliscos 15
 a competir con la deidad de Delo

1-6 La canción de Peralta comienza con una *descriptio* de la situación de la Cartuja, lugar cuya aspereza refleja la retorcida sintaxis de los versos. En el *Delfinado*, región francesa, en el obispado de Grenoble, se estableció en el siglo XIII la primera Cartuja de san Bruno. Según Peralta, la Cartuja está al final (*al término*) del Delfinado, descansando, más que yaciendo, sobre la eminencia de unos montes tan altos que sus escollos, subiéndose unos sobre otros, como a hombros, superan por su altura la opulencia del territorio.

2-3 Los escollos, como subidos a hombros los unos de los otros, dominan el resto del territorio.

4 *si espléndido, fragoso*: 'aunque espléndido, fragoso'. Este uso concesivo del *si* en una bimetración es propio de la retórica cultista que impusiera Góngora durante el reinado de Felipe III y que sigue dominando la estética de la poesía de gran ornato durante el Bajo Barroco sevillano.

6 Nótese la *correctio*: el comienzo con topografía haría esperar un *yace*, pero como el verbo tiene connotaciones fúnebres, Peralta especifica que la Cartuja y los monjes que la habitan descansan en estas soledades del ruido del mundo.

8 La imagen del arroyo (*sierpe de plata*) es de estirpe calderoniana: «Nace el arroyo, culebra / que entre flores se desata, / y apenas, sierpe de plata, / entre las flores se quiebra» (Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, vv. 153-156). El arroyo *besa* el *pie* del monte sobre el que se eleva la Cartuja. De nuevo, la sintaxis y sus hipérbatos reflejan lo áspero de la geografía y los meandros del arroyuelo.

11 Tan altas (*altivas*) son las peñas que parten el curso del arroyo que podrían servir de solio del elevado *Olimpo*. La ponderación continúa en los versos siguientes.

12-13 El *Olimpo* caería en el agua del arroyo (tópicamente, en sus *cristales*) si no lo apuntalaran las altísimas peñas.

14-16 Los riscos de la sierra son como *preñados obeliscos* (*vide infra*) que se elevan tanto que parecen rebelarse contra el sol (Apolo, *la deidad de Delo*); *Delo* es el lugar de un célebre santuario a Apolo, divinidad solar; *inculca*: 'silvestre'. Cfr. *La vida es sueño*, en cuya descripción del monte agreste donde está la cueva de Segismundo hay una hipérbole

y, abortos siendo de la misma tierra,
 gigantes de arrayanes y lentiscos
 osan segunda vez batir el cielo
 en toско, altivo vuelo. 20
 Forman bruta muralla sus jarales
 y, haciendo, de horror llenas,
 trabucos sus almenas,
 pólvora al sol se enciende en pedernales,
 cuyas rocas, en forma de colinas, 25
 disparan por sus brechas culebrinas.
 En la tostada frente de un collado
 se divisan dos cóncavos por ojos,
 hechos fuentes que inundan espadañas,
 de quien, como que llora fatigado 30
 la disciplina atroz de sus abrojos,

parecida: «de tantas rocas y de peñas tantas / que al sol tocan la lumbre» (vv. 62-63). El contexto de la imagen de Peralta sugiere el de la rebelión de los gigantes contra los dioses olímpicos, a cuyo solio se quisieron elevar en la gigantomaquia. En cualquier caso, la frase *preñados obeliscos* resulta interesante: en primer lugar, porque emplea un término artístico (*obeliscos*) para definir las piedras serranas; en segundo lugar, porque el *preñados* ('llenos', *Aut.*, s. v. *preñado*) sugiere el *feta armis* virgiliano, referido al caballo de Troya (Virgilio, *Eneida*, II, v. 238), que también se construyó para atacar una fortaleza.

17 De nuevo, la imagen del *aborto* es de estirpe calderoniana (*La vida es sueño*, v. 144). Sobre el tema de las imágenes del parto violento en Calderón, véase Aichinger (2014).

18 Los arrayanes y los lentiscos son arbustos, normalmente usados como setos de jardín. Aquí, se ven como gigantes porque, hiperbólicamente, parece que se elevan hasta tocar los cielos, como en otra gigantomaquia.

19 La primera *vez* que los gigantes se levantaron contra el cielo fue en la mítica gigantomaquia.

21-24 Las jaras del monte son tan espesas que forman una especie de muralla, coronada por rocas que ejercen de *almenas*. Como estas son tan duras como *pedernales*, Peralta los presenta como metafóricos *trabucos* (algunas armas de fuego usaban el pedernal para provocar la chispa que incendiaba la pólvora) de los que el sol saca centellas. En cualquier caso, en estos versos Peralta enfatiza el campo semántico del *horror*.

25-26 Las rocas son tan grandes como *colinas* que, dentro de la metáfora bélica que domina estos versos, se asoman por los huecos que dejan las jaras como las *culebrinas* ('cañones de pequeño calibre', *Aut.*, s. v. *culebrina*) por las troneras de una muralla.

27 Peralta humaniza aquí a las rocas: la parte elevada del *collado* (*tostada* por el sol, pues descuella sobre la vegetación) es su *frente*. Recordemos que en la *Fábula de Polifemo y Galatea* Góngora describe la entrada a la cueva de Polifemo como un «formidable de la tierra / bostezo» (vv. 41-42). De modo semejante, la descripción de la espesura que abre *La vida es sueño* incluye «la cabeza enmarañada / desde monte eminente / que abraza al sol el ceño de la frente» (vv. 14-16).

30-31 El collado se presenta como un gigante torturado por la vegetación agreste que lo embarga, llena de *abrojos* que le pinchan como si fueran una *disciplina* («el instrumento que se usa para el ejercicio de los azotes», *Aut.*, s. v.). La metáfora ascética, muy apropiada para describir la Cartuja, se desarrollará en otros pasajes abajo.

va humedeciendo juncia por pestañas.
 Sus rígidas entrañas
 quiebra en llanto el escollo endurecido, 35
 que, en asperezas tales,
 para sentir sus males
 agua dará un peñasco enternecido,
 si no es que ya, al calor que raya el día,
 suda el humor que por sus poros cría.
 Aun siendo de la selva jayán fuerte, 40
 oprimida se queja allí otra roca
 al peso inaccesible que la abruma
 y, por desahogarse, si se advierte,
 en el costado abriéndose una boca,
 brota toda su cólera en espuma. 45
 Tersa, escarchada pluma
 se precipita, airón de otro elemento,
 murmurando risueña
 lo intratable a la breña,
 de quien es, por castigo de lo esento, 50
 mordaza que la aplaque o la provoque
 de la lengua del agua un alcornoque.

32 *juncia*: «junco» (*Aut.*, s. v.). Con la *espadaña* (*supra*), forma parte de la tópica vegetación de los ríos y lagos poéticos en el Barroco.

33-37 Peralta interpreta el agua que mana de las piedras como un llanto, lo que le sirve para ponderar lo agreste del lugar: en semejantes *asperezas*, incluso un *peñasco* llorará *enternecido*, aunque es tópicamente duro por antonomasia.

38-39 Continúa la humanización del peñasco, cuya agua (*humor*) podría ser también sudor.

40 selva: 'bosque'; *jayán*: 'gigante', «hombre de gran estatura» (*Aut.*, s. v.). Peralta describe como tal a la enorme roca del verso siguiente.

44-45 La roca se libera de sus humores excesivos como si fuera una persona. Aquí, ese humor es la *cólera* que sugiere la *espuma* del manantial, pues proverbialmente la ira hace que salga espuma por la boca. Esa *boca* puede ser, en general, una 'apertura' (*Aut.*, s. v.) por la que mana la cólera, o, en particular, una *boca* ('apertura del rostro, bajo la nariz y entre los labios', *Aut.*, s. v.) por la que la roca se desahoga echando espuma.

46-47 Peralta compara al torrente cayendo en cascada con un ave (un *airón* es una «garza», *DLE*, s. v.). El ave está en otro elemento porque ya no está en el que le es natural, el aire, sino hecha agua.

50-52 El torrente es como una lengua de agua que se ha propasado, por lo que recibe, en castigo de su demasiada libertad (*en castigo de lo esento*), una *mordaza* en forma de *alcornoque* que lo sujeta o lo enfurece (*la aplaque o la provoque*). La sintaxis no resulta pleonástica (aunque lo parece a primera vista), pero sí enrevesada: 'un alcornoque es mordaza de la lengua del agua, que la aplaque o la provoque'. Continúa, pues, la personificación de los elementos del paisaje, así como el énfasis en su naturaleza violenta.

una amenaza en cada remolino.
 Embístense sin tino,
 velos el rey de fieras diferentes
 y, esgrimiendo fatales
 diez lucientes puñales, 75
 divide los feroces combatientes,
 que aun en lo irracional, en cuanto abarca,
 privilegios observa lo monarca.
 Sobre la punta de otro escollo erguido
 cuya pira, en metáfora de aguja, 80
 coser la tierra intenta con el cielo,
 sobre plantar su alcázar o real nido,
 nuevo infante que al sol la luz dibuja
 a otra águila le intima bata el vuelo.
 Arriscado, el polluelo 85
 aguza el pico; encrespa ella el plumaje.
 Tiembla allí el hemisferio
 y, tirano al imperio,
 castigando su orgullo en vil ultraje,
 la victoria cedió, por menos ducho, 90
 al águila caudal el aguilucho.

70-71 Muchas embestidas de los toros se quedan, *a su pesar*, en simples amenazas, pues no le atinan de lleno al rival.

73 El *rey* de los animales debe de ser el león, que es el que tiene, además, diez garras afiladas como *lucientes puñales* (v. 75). Sin embargo, resulta difícil explicar qué hace este león en el Delfinado. No obstante, el detalle de las garras y de la monarquía parece excluir otras posibilidades (perro guardián, lobo...), incluso que este león sea el signo de Leo (porque la escena ocurriera en verano). El detalle, fantástico, serviría para enfatizar lo agreste del lugar, poblado por fieras como las que pululaban por los yermos de los antiguos padres del desierto. Otra posibilidad es que el rey de estas fragosidades sea el *oso*, que en algunas tradiciones se considera rey de animales (Pastoureau, 2015).

76 *divide*: 'separa'.

77 *en lo irracional*: 'en el reino animal'.

78 *lo monarca*: 'el hecho de ser rey'. Esta construcción (lo + adjetivo) es particular del *usus scribendi* de Peralta.

80-81 La punta del escollo se eleva como una llama (*pira*), tan afilado como una aguja que tratara de coser la tierra al cielo. La imagen es notable y sirve para expresar la naturaleza extrema de las montañas.

82 El motivo de la disputa entre las dos aves (*vide infra*) es quién tiene derecho a plantar su nido en la eminencia.

83 Las águilas dibujan la luz solar porque se recortan contra el cielo, vistas desde abajo, pero, además, son aves solares. Lo explica Covarrubias (*Cov.*, s. v. *águila*) y lo usa Peralta, entre otras ocasiones, en el *Soliloquio* (3. 91).

84 El aguilucho desafía a volar a otra águila.

87-91 El *imperio* del *águila caudal* o real (*Aut.*, s. v. *caudal*) se impone al *aguilucho*, *menos ducho* en el vuelo.

Por la falda de un monte, cuya cuesta
 fertiliza de aljófares la escarcha
 y en granos de oro luego los alista, 95
 a pesar del afán que le molesta,
 etíope escuadrón triunfante marcha,
 una lanza blandiendo en cada arista,
 brïoso a la conquista,
 que el invierno feroz les amenaza,
 del común bastimento 100
 que sirve de sustento.
 Intentan socorrer la altiva plaza:
 ¡admiración que al hombre, en sus fatigas,
 le enseñen a vivir unas hormigas!
 A la dura corteza de una encina, 105
 rústico albergue, pues, áspero y bronco,
 docta la abeja fía sus empleos
 y al repetido afán de su oficina,
 si es que dulzuras puede dar un tronco,
 fértil distila néctares hibleos. 110
 Viendo el colmo a deseos,
 disfrutar el panal sagaz pretende
 el zángano atrevido
 y, por entremetido,

93 Las gotas del rocío helado (*escarcha*, *DLE*, s. v.) son, en metáfora tópica, *aljófares*, o perlas pequeñas.

94 El rocío se convierte en *granos de oro* al reflejarse en él el sol.

96 Las hormigas, por su color negro, son comparadas con *etíopes*. Los etíopes eran antonomasia de negros, supuestamente tostados por el sol al desviarse el carro de Faetón (Ovidio, *Metamorfosis*, II, v. 236).

100 *bastimento*: 'provisiones' (*Aut.*, s. v.).

102 La *altiva plaza* es, aquí, el 'hormiguero', situado en una cumbre. Peralta presenta las columnas de hormigas como un ejército que intenta abastecer una plaza sitiada.

103-104 La moraleja sobre la hormiga era tópica y la repite, por ejemplo, Covarrubias, para quien su ejemplo sirve «para afrentar a los hombres que no se acuerdan que hay mañana, y se comen en un día lo que bastaba para todo un año; y así andan toda la vida hambrientos y malaventurados» (*Cov.*, s. v. *hormiga*).

107 También es tópico encomiar la sabiduría y organización social de la abeja, cuyo panal, alojado en el tronco de una encina, describen estos versos.

108 Esta *oficina* ('taller') es el lugar de trabajo de las abejas, que se afanan entrando y saliendo del mismo.

109-110 Por el trabajo de las abejas, el *tronco* se convierte en una fuente de fertilidad que destila miel. Por ponderación, estas mieles son *néctares* (la bebida de los dioses) *hibleos* (del monte Híbla, conocido por la dulzura de su miel).

112 *disfrutar*: 'disfrutar'. Estas vacilaciones del vocalismo átono son típicas de la lengua del momento.

lógrolo al fin, por más que se defiende, que en república alguna no ha faltado quien de ajeno sudor haya pasado.	115
En una grieta, pues, de una carrasca, una víbora allí, si bien se advierte, teme aborto que el vientre le taladre, y el viborezno, entre una y otra vasca, reventándola atroz, venga la muerte que al concebirlos ella le da al padre. Justa acción es que cuadre, para horror de los siglos y escarmiento, que en dolor tan prolijo vengue su padre al hijo, si no es que ya, colérico y sangriento, del mismo fin que espera en confianza anticipa a su muerte su venganza.	120 125 130
Allí el oso el panal almibarado golosea entre acantos y tomillos del dulce néctar, siempre expuesto al robo, y el jabalí, de espigas coronado, en su defensa aguza los colmillos rajando el acebuche y seco pobo, y allí el sangriento lobo amenaza voraz el horizonte, de humor rojo sediento, aún no sacia lo hambriento, pues, trepando del uno al otro monte, sobre el blanco vellón cándido cuello,	135 140

111 *se defiende*: 'se prohíbe'.

116-117 Peralta moraliza sobre la vida de las abejas: en ningún estado (*república*) falta quien viva del trabajo ajeno, como hacen aquí los zánganos.

118 *carrasca*: 'encina pequeña' (*DLE*, s. v.).

119-123 Según cuenta la historia natural desde Plinio, la víbora mataba al macho con quien copulaba, y luego moría en el parto consiguiente, pues los viboreznos destrozaban su útero y vientre al nacer. Sobre la concepción y el parto de la víbora y la idea de la misma en la época, véase Sánchez Jiménez (2021).

129-130 Tal vez el viborezno, acosado por el arrepentimiento de haber matado a su madre, ponga fin a su propia vida y anticipe así el castigo que le desea Peralta.

131-132 La afición del oso por la miel también es tópica.

136 *pobo*: «álamo blanco» (*Aut.*, s. v.). El jabalí se afila los colmillos en las cortezas de los árboles.

139 *humor rojo*: 'sangre'.

142 *sobre... cuello*: 'sobre el blanco cuello del blanco vellocino de las ovejas'. Nótese el hipérbaton.

verdugo el más atroz, toca a degüello.
 Al tronco allí de un álamo estendido
 donde todas las aves hacen corte, 145
 la tortolilla, amante gemidora,
 del funesto ciprés cerca su nido
 y, haciendo exequias a su leal consorte,
 el que tálamo fue, túmulo llora,
 y entre una zarzamora 150
 que enredos introduce al mismo tronco,
 alternando su olvido
 se oye triste un quejido,
 a cuyo desigual acento ronco,
 émulo a la calandria y el canario, 155
 solo gemir se escucha solitario.

No aquí el lirio francés color de gualda,
 aun siendo su región, siendo su esfera,
 borda, cairel, la falda de primores,
 ni el tulipán, en forma de guirnalda, 160
 con ser de otro país flor extranjera,
 goza en cambiantes plácidos honores;
 no aquí el rey de las flores
 de púrpura (el clavel) se viste pío,
 ni la rosa divina 165
 aquí se ve en la espina,
 pues, en su estéril páramo sombrío
 a devoción siquiera de la orilla

146-147 El personaje de la tórtola viuda es tópico (Bataillon, 1953). Aquí, cerca su nido de plantas de connotaciones funerales.

149 El tálamo nupcial de la tórtola se ha tornado túmulo por la muerte de su consorte. Peralta explota la barroca yuxtaposición de estos elementos en una bimetración de herencia cultista.

157-158 En el prado no hay lirios, aunque es la flor heráldica de Francia y estamos en el Delfinado.

159 *cairel*: 'cenefa de flecos' (*Aut.*, s. v.). Metafóricamente, representa las flores, adorno de los bordes del prado. Como veremos, Peralta describe las flores en términos textiles.

161 Los tulipanes son originarios de Turquía, pero se cultivaban mucho en Holanda y Flandes, todos países extranjeros a Francia.

162 *cambiante*: «paño o ropa labrada de colores no mezclados, como los claros de uno y los oscuros de otro, al natural» (*Aut.*, s. v.).

164 La púrpura se asocia a la realeza; a la penitencia y duelo, el morado, que tal vez tiene Peralta en mente. Como color litúrgico, el morado se puede denominar *pío*, 'piadoso'.

ni aun llama una atención la campanilla.	
En aquesta, pues, rústica montaña,	170
cuya maleza de áspero cilicio	
desmentir solicita lo frondoso,	
de la paz mansión dulce en cuanto baña,	
pues, a pesar del tráfago y bullicio,	
todo en ella es quietud, todo reposo,	175
Bruno, aquel portentoso	
asombro de clausura y penitencia,	
siguió heroico sus haces	
con otros seis secuaces	
que, triunfando del siglo, a su abstinencia,	180
para adorno del cielo aún más bizarro,	
estrellas siete hicieron otro carro.	
Tajada peña de escondida altura,	
que, aun roto el pecho a grumos, si no a giros,	
muestra de sus entrañas la dureza,	185
compone estancia, albergue, nicho o gruta	
por quien el vendaval, como en suspiros,	
aliento melancólico bosteza.	
Ciñe con estrañeza	
una garza la cueva en crespas rama	190

168 En el agreste paisaje que describe Peralta no hay flor alguna, ni siquiera una humilde *campanilla*.

170 Peralta anuncia que va a dar fin a la topografía, contexto para la acción de san Bruno, que aparece por primera vez en los versos siguientes.

171-172 La maleza es tan áspera como un cilicio ('prenda tosca usada para prácticas ascéticas'), rasgo severo que contrasta con su frondosidad, que da impresión placentera.

176 Enmendamos aquí el impreso, que por haplografía lee *por portentoso*, lo que resulta en un anacoluto y un verso hipermétrico.

178 Estas haces deben de ser las de la propia luminosidad de la virtud de san Bruno, o bien las del sol en la montaña de la Cartuja.

179 Estos *seis secuaces* (en su sentido etimológico de 'seguidores') fueron los seis discípulos de san Bruno que acompañaron al santo a la Cartuja.

180 *siglo*: 'mundo'. De esta palabra deriva el adjetivo *seglar*, por oposición a *eclesiástico*.

181-182 Peralta glosa aquí el sentido del escudo de la orden cartujana: las siete estrellas representan a los siete cartujos originales (san Bruno y sus seis seguidores: Landuino, Esteban de Bourg y Esteban de Die, Hugo el Capellán, Andrés y Guerin). Este grupo de estrellas forma un nuevo carro que adorna bellamente el cielo, como la constelación del mismo nombre (carro, arado u Osa Mayor). *Bizarro* tiene aquí el sentido original de la palabra: 'airoso y galano' (*Aut.*, s. v.).

183 La altura de la peña está escondida porque es tanta que apenas la alcanza la vista y porque está cubierta de breñas.

184 La peña en cuestión está horadada por cavernas de las que se desprenden rocas que Peralta compara con *grumos*, e incluso con fantásticas espirales (*giros*).

que hace a la puerta punta, entre quien nace junta macilenta la pálida retama, cuya efigie es trasunto, si se advierte, de las amarilleces de la muerte.	195
De cáñamo torcido unos ramales despojos son del suelo, en quien espera salir diestro en tan buena disciplina, y, entre dos acebuches desiguales, encajada una horrible calavera de quien lisonja fue y se ve ruina, y al tronco de una encina, como fruto del árbol, que afianza de bulto nunca visto, pendiente un santo Cristo,	200 205
tan puesto a la inclemencia y destemplanza que al rigor de su angustia y del desierto le pudieran juzgar dos veces muerto. Postrado ante el supremo juez divino, a pesar de su afán y su quebranto, saca del pecho líquidos despojos y, al ardor que le inflama peregrino, si es quinta esencia del amor el llanto, toda el alma alambica por los ojos. De ansias, penas y enojos	210 215

191 Nótese la paranomasia (*puerta punta*). Este tipo de lenguaje de sonoridad y sintaxis retorcida pinta muy adecuadamente el agreste paisaje de la Cartuja.

193-195 La retama es un arbusto funesto. Recordemos, al respecto, las anónimas endechas a la muerte de Guillén Peraza: «No eres palma, eres retama, / eres ciprés de triste rama, / eres desdicha, desdicha mala» (Gómez Delgado, 1983: 45).

200 Nótese el verbo elidido: 'se ve' o 'hay'. Peralta va a describir la decoración del yermo, donde los cartujos sitúan una calavera y un crucifijo ante los cuales realizar sus penitencias.

201 Peralta recurre aquí a un tópico ascético muy del gusto del Barroco: la calavera era orgullo de su dueño cuando este vivía, pero ahora solo es testigo de su ruina.

208 Arriesgado concepto: el crucifijo representa a Cristo *muerto*, pero tan agreste es el yermo donde lo han colgado los cartujos que se le podría juzgar muerto *dos veces*, por estarlo originalmente y por encontrarse en tal lugar.

209 El sujeto de esta acción es san Bruno, quien se postra ante el crucifijo y llora.

211 Estos *líquidos despojos* que salen del pecho del santo penitente son sus 'lágrimas'.

212-214 Nótese el concepto alquímico: el calor del sacro ardor que inflama al santo hace que destile en el llanto la quinta esencia de su amor y de su alma, que sale por sus ojos concentrada, como por un alambique.

hace astuto el caudal que más le importe
 y, viendo a sus amigos,
 de sus dichas testigos,
 vivo imán cada cual beberse el norte,
 así su voz, entre llorosa y grave, 220
 del secreto del pecho fue la llave:
 «Este sí que es el puerto deseado
 en quien halla, aun quedándose a la luna,
 premio del docto el célebre aforismo,
 no aquel en cuyo piélago alterado 225
 a combates del tiempo y la fortuna
 solo peligra el hombre de sí mismo.
 Dígalo de su abismo
 uno y otro vaivén sin más bonanza,
 en cuya rambla o seno 230
 aun zozobra el más bueno,
 y dígalo el bajel de la esperanza
 que, en tempestad deshecha hasta la quilla,
 llega en rotos fragmentos a la orilla.
 »Esta sí que es la cátedra y estante 235
 más firme de la tierra, aunque la agravia,

216 El llanto del penitente es beneficioso para el alma, por lo que este *caudal* le importa mucho a san Bruno, quien se muestra, pues, *astuto* al llorar.

219 Peralta abre aquí una nueva isotopía náutica: los correligionarios de san Bruno le miran llorar, con tanta atención y emoción como si se estuvieran bebiendo las lágrimas del santo, que parecen el norte de sus imanes. Por tanto, y según esta alegoría, san Bruno es el polo norte; sus discípulos, las agujas imantadas de sendas brújulas.

223 *a la luna*: 'a la intemperie'. En ella se encuentra el paradójico refugio de los cartujos.

224 No apuramos a qué *aforismo* se refiere Peralta.

225-227 Peralta recurre aquí a la tópica alegoría que hace de la vida humana una navegación en un mar proceloso, y del retiro un puerto tranquilo. Para una alegoría semejante en la poesía de comienzos del XVII, véase la *Navegación del alma* de Eugenio de Salazar (*Textos náuticos*).

229 Estos vaivenes son los de la fortuna.

230 *rambla*: 'arenal' (*Aut.*, s. v.), el metafórico del *abismo* del mundo, se entiende.

231 *aun...* *bueno*: 'zozobra incluso el mejor'.

233 *en tempestad...* *quilla*: 'deshecha hasta la quilla en medio de la tempestad'. El sustantivo al que modifica *deshecha* es *quilla*.

235 *estante*: para guardar libros, se entiende (*Aut.*, s. v.). Peralta va a desarrollar en los siguientes versos el tópico del mundo como libro y de las soledades de la Cartuja como biblioteca natural donde aprender la grandeza de Dios.

236 La *cátedra* natural de la Cartuja *agravia* a la *tierra* porque enseña la vanidad del mundo.

donde en mudos caracteres que arroja,
 libros haciendo de árboles galante,
 naturaleza, en fin discreta y sabia,
 va dictando una plana en cada hoja. 240
 Esta sí (en tal congoja)
 que es la escuela, la clase y fiel modelo
 en quien crece gigante
 la más inútil planta.
 Volved, pues, y veréis trepando al cielo, 245
 para ejemplo del hombre y nuestra medra,
 que a subir nos enseña allí una yedra.
 »El espanto tres veces repetido
 visteis de aquel mi amigo (¡oh, pena airada!)
 que escándalo en París fue portentoso. 250
 ¡Ay, Dios!, si en lo prudente y comedido
 peligró una virtud acreditada,
 ¿qué hará en el pecador escandaloso?
 Secreto misterioso
 se oculta en el castigo de su pena, 255
 pero, según sospecho,
 todo yo un Argos hecho,
 la detracción sin duda le condena,
 que la murmuración, si bien se atiende,

237 Estos caracteres mudos son los signos de naturaleza, que los que se retiran del mundo pueden leer. Nótese la diástole (*carácteres*), pues lo exige el ritmo del endecasílabo, que pide un acento en la sexta sílaba.

240 Nótese la antanaclastis: las hojas de los árboles son como hojas de un libro escrito por la *naturaleza*, quien escribe en cada una de ellas, como si fueran planas de un libro, alabanzas a Dios.

247 El movimiento ascensional de la hiedra, trepando por el tronco, enseña al ser humano que debería elevarse hacia Dios.

248-250 *El espanto... portentoso*: alusión al célebre milagro del letrado, «bien nacido y en los ojos de todos virtuoso» que murió en París en tiempos de san Bruno (1082), y que resucitó tres veces para confesar que había sido acusado, juzgado y condenado por Dios. «Hálose presente a este caso Bruno, alemán natural de Colonia, y, siendo su amigo el difunto, por tenerle por bueno y virtuoso y ver su desastrado suceso quedó tan atemorizado que con otros amigos suyos de ellos doctores de aquella insigne Universidad de París, unos sacerdotes y otros legos, siendo con él todos siete en número, comenzaron el sagrado Orden de la Cartuja. Lo dicho refiere Surio, tomo quinto» (Villegas, *Fructus*, fol. 216r).

257 *Argos* es aquí antonomasia de 'guardián atento', evocando el mítico que puso Juno para vigilar a Ío. San Bruno dice estar atentísimo para tratar de dilucidar los motivos de la condenación de su amigo.

258 *detracción*: «conversación mordaz denigrativa con que se quita o disminuye la fama de alguno» (*Aut.*, s. v.).

aun al que la ejecuta fiera ofende. 260
 »No hay animal alguno ponzoñoso
 que en pico o la lengua no blasone
 la ponzoña tener con más acierto,
 y si por animal el hombre odioso
 ha de tener veneno que inficione, 265
 en la lengua ha de estar: según advierto,
 en el Cáucaso yerto
 no hay víbora, no hay áspid, si se inflama,
 que más en su dentera
 agudamente hiera, 270
 pues, después de quitar honor y fama,
 crédito, estimación, sin rienda y freno
 muerte al alma al mortífero veneno.
 »¡Oh, instrumento del ánimo ofendido!,
 que las honras de todos, fulminante, 275
 se acicala puñal, aun siendo lima,
 cuya punta, a despecho de un sentido,
 aun es más que la espada penetrante,
 pues, no teniendo filos, más lastima.
 Sin duda, muera o gima 280
 a su incendio voraz para escarmiento,
 si la atención aplico,
 debió aquel pobre rico
 de ser murmurador, más que avariento,
 pues pidió allá en la eterna inmortal fragua 285
 para la lengua solamente el agua.
 »Y así, advertido en tal pesar y astuto,
 (¡oh, empresa del amor en esto rara!),
 embargando a la voz todo su acento,
 establecer pretendo un estatuto 290
 que en la respiración aun le fundara,
 a no servirle al alma ya de aliento:
 si el hablar dio el portento,

260 *aun... ofende*: 'ataca incluso a aquel que la practica, esto es, al propio murmurador'.

262 *blasone*: 'pregone'.

265 *inficione*: 'emponzoñe'.

276 *se acicala... puñal*: 'se presenta como un puñal, aunque es una lima'. La estructura bimembre y la *iunctura* inusitada entre verbo y objeto directo son de estirpe cultista.

283 Nótese la paradoja: el *rico* es *pobre* por su desgracia. El personaje procede del relato evangélico de Lucas (16, 23-31).

sea el callar aquí ajustada rienda que enfrene errante paso.	295
Pues, dado, amigos, caso que por el alma algún vapor se estienda, retrocediendo tímido a su centro, desvanecerse, en fin, podrá allá dentro.	
»Silencio, pues, a todos os encargo que, antídoto eficaz, tal mal repare.	300
Logre también hasta la voz retiros y, siendo del vivir común letargo, si acaso algún acento se escuchare, sea envuelto en dolor, sea en suspiros,	305
burle al eco sus tiros sorda su acción en tácito combate, siendo al recato esquivo todo el pecho su archivo,	
y tanto a suspensiones se dilate que, al verse los sentidos en tal calma, aun no sepa el silencio allí del alma.	310
»Y tú, señor, que en ese tronco yerto, mudo a injurias del ceño más furioso, también silencio a todos nos enseñas,	315
admite mi dolor, aunque, si advierto, parece, ¡ay, Dios!, bajado el rostro hermoso, que agradeces mi amor como por señas.	
Sean testigos las peñas del celo y religión que me provoca, y para que, a mi instancia,	320
desde hoy tenga observancia, háblete el corazón, calle la boca, aunque, para explicarte mis enojos, podrá hacer pasadizo por los ojos».	325

296-299 *Pues... dentro*: Peralta trata el deseo de hablar (de murmurar, más bien) como una ponzoña que se puede extender y que, recogándose en el pecho con el silencio, llegue a disiparse. Nótese el vocabulario médico de la imagen.

313 San Bruno interpela al crucifijo.

314 Los que injurian a Cristo con *ceño furioso* son los sayones que le torturaron.

322 *tenga observancia*: 'tenga vigor el precepto de guardar silencio', se entiende.

325 *pasadizo por los ojos*: las lágrimas del pecador arrepentido son otra forma de expresión permitida y otro elocuente silencio.

Canción, suspende el canto,
si, si avisas silencio con espanto
para que el hombre de su error despierte,
harto dice quien calla, si se advierte.

Laus Deo

326 El género de la canción suele tener un envío, *commiato* o *envoi* en los versos finales, esto es, un epílogo en que el poeta se dirige a su misma canción. Sobre la canción áurea y sus tópicos, véase Segura Covarsi (1949). Sobre el envío, véase Ponce Cárdenas (2020).



SE TERMINÓ DE EDITAR
EL LIBRO *UN INGENIO
SEVILLANO DEL BAJO BARROCO:*
JOSÉ ROMÁN DE LA TORRE
Y PERALTA EL 7 DE JULIO
DE 2023, FESTIVIDAD DE
SAN FERMIN DE ÁMIENS,
ESTANDO AL CUIDADO DE
LA EDICIÓN EL SERVICIO DE
PUBLICACIONES DE LA
UNIVERSIDAD DE HUELVA

