

**HERNÁNDEZ DE VELASCO Y GÓMEZ DE TAPIA:
DOS TRADUCTORES EN DISPUTA DE LA
AUTORÍA DE LA SELVA DE ARANJUEZ**

Adolfo R. POSADA

Literary Curator / Investigador independiente
adolfo.rodriguez.posada@gmail.com

Resumen: *Selva de Aranjuez* es una de las obras más representativas del género poético descriptivo en el Siglo de Oro. La obra ha sido objeto de discusión por presentar dos versiones paralelas atribuidas a diferentes autores bajo títulos distintos: *La égloga pastoril* asignada por Argote de Molina a Luis Gómez de Tapia —traductor de *Os Lusíadas* de Camões— e incluida en el acrecentado *Libro de la montería* (1582); y *Selva de Aranjuez*, localizada en el *Cartapacio poético del Colegio de Cuenca* (s. XVI) y atribuida al traductor de la *Eneida* de Virgilio, el toledano Gregorio Hernández de Velasco. En este artículo se discuten los argumentos a favor y en contra de las atribuciones de la obra, tratando de pronunciar en último término, de forma consensuada en diálogo con los especialistas que se han aproximado a la pieza, un veredicto fundado en torno a su autoría.

Palabras clave: *Hernández de Velasco, Gómez de Tapia, silva, Aranjuez, ars topiaria.*

Abstract: (Hernández de Velasco and Gómez de Tapia: Two Translators in Dispute over the Authorship of *Selva de Aranjuez*) *Selva de Aranjuez* is one of the most representative works of the descriptive poem in the Spanish Golden Age. The work has been object of discussion by presenting two parallel versions attributed to different authors under different titles: *La égloga pastoril* assigned by Argote de Molina to Luis Gómez de Tapia —translator of *Os Lusíadas* by Camões— and included in the enhanced *Libro de la montería* (1582); and *Selva de Aranjuez*, located in the *Cartapacio poético del Colegio de Cuenca* (16th century) and attributed to the Toledan translator of the Virgil's *Aeneid*, Gregorio Hernández de Velasco. This article discusses the arguments for and against the attributions of the work, trying to give, in a consensual dialogue with the specialists who have approached the composition, a well-founded verdict on its authorship.

Keywords: *Hernández de Velasco, Gómez de Tapia, Spanish silva, Aranjuez, ars topiaria.*

La égloga pastoril en que se describe el bosque de Aranjuez ha sido atribuida tradicionalmente a Luis Gómez de Tapia —traductor de *Os Lusíadas* de Camões— siguiendo el criterio de Argote de Molina, quien la incluyó en el acrecentado *Libro de la montería* (1582)¹. La pieza en cuestión ha trascendido y es recordada por ser una de las primeras manifestaciones del género descriptivo en España. Como bien anota Ruiz Pérez², el paisaje cobra en sus versos autonomía frente al acontecimiento: la écfrasis o descripción detallada y copiosa del bosque de Aranjuez, figurado aquí como *locus amoenus*, acapara todo el protagonismo frente al *genethliacon* u oda natalicia de la Infanta, cuyo alumbramiento constituye la circunstancia que sirve como motivo de composición al poema³.

No obstante, buena parte del interés y atención que ha despertado la pieza ha venido en virtud de la información valiosa que ofrece sobre los jardines de Aranjuez en tiempos de Felipe II. De hecho, numerosos historiadores han recurrido a sus descripciones por ser, junto a las contenidas en *La Laurentina* (1580-90) de Luis Cabrera de Córdoba, una de las fuentes historiográficas primordiales de información acerca del diseño y estado de la huerta real en el siglo XVI⁴.

Ahora bien, pese a que la autoría de la composición se ha venido adjudicando a Gómez de Tapia, existe una segunda atribución que obliga a reescribir la historia de la égloga. He aquí el conflicto filológico planteado. Su autoría se vuelve problemática en el momento en que la pieza no solo la incorpora Argote de Molina al *Libro de la montería*, atribuyéndola en todo momento al maestro sevillano traductor de Camões, sino que se ha visto asignada por igual a Gregorio Hernández de Velasco —traductor a su vez de la *Eneida* de Virgilio— bajo el título de *Selva de Aranjuez*. Tal variante de la composición se localiza en el Cuaderno “F” del salmantino *Cartapacio poético*

¹ Como puntualiza Caruso, no todas las impresiones del *Libro de la montería* incluyen *La égloga pastoril* de Gómez de Tapia, lo cual, a juicio del investigador, “nos induce a pensar que el poema se introdujo a última hora o que se imprimieron copias limitadas para que no tuvieran mucha publicidad con la falsa autoridad”, Caruso, 2016, p. 28.

² Ruiz Pérez, 2002, pp. 387-388.

³ No por nada en el *Cartapacio poético del Colegio de Cuenca*, donde se atribuye la pieza a Hernández de Velasco, aparece titulada como *Selva de Aranjuez*, pues en ella se adelantan, como comentan Osuna Rodríguez (2002, p. 382) y Ruiz Pérez (2002, pp. 387-388), los rasgos esenciales de la silva como género.

⁴ Desde que Álvarez de Quindós se sirviera de *La égloga pastoril* como fuente historiográfica primordial para la elaboración de *Descripción Histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez* (Madrid, Imprenta Real, 1804), la pieza ha sido un material recurrente de consulta entre los especialistas, entre ellos, Montemayor Ruiz (2003), Luengo Añón (2008) o Samsom (2012).

del Colegio de Cuenca (s. XVI)⁵, como lo dio a conocer el editor moderno del florilegio, Forradellas Figueras⁶, lo cual propició los comentarios tanto de Alatorre⁷ como de Osuna Rodríguez⁸ sobre la disputa de la autoría.

Se aprecia, en definitiva, una doble postura entre los críticos que se han interesado por esta peculiar composición de nuestra literatura: por un lado, quienes discuten la autoridad de Argote de Molina en cuanto a la atribución del poema y reclaman la paternidad de la obra para Hernández de Velasco; por otro, quienes probablemente ante el desconocimiento de la presencia de esta misma pieza en el *Cartapacio del Colegio de Cuenca* reiteran la clásica atribución a Gómez de Tapia. Una vez aclarado que nos encontramos ante un caso ejemplar de doble atribución y antes de exponer y debatir los argumentos a favor y en contra de cada una de las partes enfrentadas, es útil traer a colación los criterios metodológicos establecidos por Rodríguez López-Vázquez para la resolución de esta suerte de pleitos:

vale la pena plantear una cuestión metodológica sobre la indagación en atribuciones dudosas. En los casos en los que un texto no tiene atribución segura, la investigación debe indagar cuatro parámetros diferentes: el biográfico, el estilístico, el lingüístico y el sociocultural⁹.

Siguiendo los criterios de Rodríguez López-Vázquez, cabe adelantar que, para el caso, el primer criterio biográfico pocas dudas despeja, puesto que apenas se conservan datos concernientes a la vida de los dos traductores enfrentados por la autoría de la composición. Se discute si hubo de ser escrita en la década de 1560, coincidiendo con el nacimiento de la Infanta Isabel, o en su defecto, en los primeros años de la de 1580. Es verdad que existen referencias y algún que otro breve comentario de los hispanistas a la obra, como es el caso de las menciones de Pedraza Jiménez¹⁰ y Ruiz Pérez¹¹, quienes la atribuyen por tradición filológica a Gómez de Tapia, siguiendo el comentario bibliográfico, por ejemplo, de los editores del tercer tomo de la colección *Parnaso español*¹².

⁵ Este artículo viene a ampliar la discusión sobre la autoría de *La égloga pastoril* introducida de pasada en un trabajo anterior sobre la presencia del *ars topiaria* en la pieza merced a una anotación realizada por Jesús Ponce Cárdenas, a quien le estaré siempre agradecido por ello, cfr. Posada (2017, p. 234, n. 3) y Ponce Cárdenas (2018, p. 9).

⁶ Forradellas Figueras (ed.), 1986, pp. 189-205.

⁷ Alatorre, 2003, p. 130, n. 3.

⁸ Osuna Rodríguez, 2002, p. 382.

⁹ Rodríguez López-Vázquez, 2017, p. 4.

¹⁰ Felipe B. Pedraza Jiménez, 1994, p. 28.

¹¹ Ruiz Pérez, 2002, pp. 387-388.

¹² López de Sedano y Salvador Carmona (eds.), *Parnaso español*, III, p. XVII.

Por lo que respecta a la información biográfica acerca de Gómez de Tapia que se conserva, se tiene constancia de que en 1580 ve editada en Salamanca su traducción al castellano de *Os Lusíadas*; asimismo se conoce que fue natural de Granada por la mención de Argote de Molina en el *Libro de la montería* (1582)¹³, y que fue maestro capellán de Sevilla, como reza la portada de la traducción de Camões¹⁴. La dedicatoria del autor granadino a Ascanio Colonna, abad de Santa Sofía de Benevento, atestigua que hubo de trabar amistad con el cardenal italiano y probablemente con su círculo literario en la ciudad de Salamanca; si es que no fue alumno de su universidad, lo cual explicaría su relación con el joven Góngora, que se estrena en el mundo de las letras, no se olvide, con una temprana canción de estilo heroico (“Suene la trompa bélica”) en que se celebra la traducción del maestro sevillano y en cuyos preliminares justamente se inserta la pieza gongorina en cuestión.

Del segundo autor en discordia poco más se sabe. Nace Hernández de Velasco en la ciudad de Toledo en torno a 1520. Se conoce que fue presbítero y doctor en teología, capellán de San Juan Bautista de Toledo, además de humanista célebre por ser el traductor de Virgilio y Sannazaro. Se recuerda especialmente su traslado al castellano de la *Eneida*, la cual fue elogiada por Lope y leída por Cervantes¹⁵, y por difundir en nuestra lengua, como ha estudiado Donald McGrady¹⁶, una extensa selección de cultismos: *desasosiego*, *fervoroso*, *inextricable*, *simulacro*, *proclive*, etc. Pero también parte de la estima que le profesaron sus contemporáneos procede de la traducción en octava rima del *Parto de la Virgen* de Sannazaro, publicada en Zaragoza en 1569, un *genethliacon* repleto de descripciones copiosas y écfrasis que evoca de inmediato el recuerdo de la *Selva de Aranjuez* debido a su marcado carácter pictoricista¹⁷.

Precisamente es en esta última traducción donde se localiza una de las escasas composiciones líricas salidas de la pluma del traductor, un “Parergon”

¹³ Todas las citas de *La égloga pastoril* proceden de la edición original del texto en el *Libro de la montería* (cfr. Gómez de Tapia, *La égloga pastoril en que se describe el bosque de Aranjuez*, fols. 22r-25r).

¹⁴ Gómez de Tapia, *La Lusíada de el famoso poeta Luys de Camões*, fol. 1r.

¹⁵ Cfr. Caruso, 2016, p. 2 y p. 35.

¹⁶ McGrady, 1973, pp. 359-360.

¹⁷ Por pictoricismo o pictorialismo se entiende aquel estilo poético que persigue la consecución de la *enargeia* —la capacidad verbal de poner ante los ojos el objeto representado— por medio del reiterado uso de deícticos y léxico de la visión, la narración en presente histórico, el empleo sistemático de tecnicismos artísticos o la acumulación de epítetos y adjetivos cromáticos. Además del clásico trabajo de Hagstrum (1958), pueden consultarse los análisis de célebres composiciones pictoricistas gongorinas y quevedianas de Ponce Cárdenas (2010, pp. 114-115) y Sáez (2018, pp. 225-226).

del que, desde la noticia que se brinda de ella en el quinto volumen de su *Parnaso español*¹⁸ no se había vuelto a hacer mención hasta la aparición de la tesis doctoral de Massimo Caruso¹⁹. La razón de su olvido no es otra que la peculiar localización de este breve poema compuesto por 29 octavas, introducido por Hernández de Velasco como aditamento ornamental en la traducción del *Parto de la Virgen* de Sannazaro. Se encuentra en mitad del libro III, tras la canción de Lycidas y Aegon.

Como bien expresa el traductor toledano, su “Parergon” ofrece un “innumerable cuento / de amigos”²⁰. Se inicia con un proemio donde loa a Dios y la Virgen, para proceder con la descripción de “la ciudad Imperial” y algunas de sus personalidades, entre las que se encuentran Marina de Guevara y su marido Francisco de Rojas²¹, personas cercanas al traductor, entiéndase, por incluirlos en primer término y por la forma en que se prodiga en elogios hacia sus figuras. El dato no dejaría de ser intrascendente si no fuera porque Francisco de Rojas fue mayordomo de Juana de Austria, hija de Carlos I y hermana de Felipe II²². Esta conexión entre Hernández de Velasco y un miembro del séquito de la familia real resulta significativa en cuanto que la *Selva de Aranjuez* celebra el nacimiento de una de las hijas de Felipe II y doña Ana de Austria. La noticia bien podría explicar no solo el conocimiento detallado y minucioso que hubo de poseer el autor de la composición sobre la

¹⁸ Así lo recogen López de Sedano y Salvador Carmona: “[Hernández de Velasco] hizo ver que era capaz de aumentar la integridad, y ser autor original del poema, como lo fue en los adornos que añadió, y particularmente en el Parergon que incluye al final de la obra, donde hace enumeración y catálogo de los sabios y poetas ilustres toledanos”, López de Sedano y Salvador Carmona, *Parnaso español*, V, p. x.

¹⁹ Caruso, 2016, p. 15.

²⁰ Cito la traducción del *Parto de la Virgen* de Hernández de Velasco por la reedición sevillana publicada en 1580 (cfr. Hernández de Velasco, “Parergon”, fol. 67r).

²¹ Se conoce por la información contenida en la *Descripción genealógica y historial de la ilustre casa de Sousa* (Madrid, Imprenta de Francisco Javier García, 1770) que se trata de dos nobles toledanos vinculados a Juana de Austria: “Don Francisco de Rojas, hijo mayor de Francisco de Rojas el Sordo y de su mujer Doña María Davalos, heredó la Casa, y fue Señor de la villa de Layos y de las dos partes de la dehesa del Castañar y de las dehesas de Villamejor, Martín-Román y otras heredades; fue Mayordomo de la Princesa Doña Juana, hija del Emperador Carlos V, y mujer del Príncipe don Juan de Portugal, que fueron padres del Rey D. Sebastián; casó con Doña Marina de Guevara, hija de don Juan Pacheco, Señor de Montalván, y de Doña Leonor Chacón su mujer, hija de don Juan Chacón, Adelantado mayor de Murcia”, García (imp.), *Description genealogica y historical de la ilustre casa de Sousa*, p. 253.

²² Otro dato que afianza el vínculo de Hernández de Velasco con los monarcas españoles a través de sus amistades toledanas es la presencia, entre las personalidades elogiadas en el “Parergon”, de don García Manrique de Lara y Luna, clérigo de la diócesis de Burgos, tesorero y canónigo de la iglesia de Toledo y capellán de honor del rey.

huerta real en Aranjuez, sino también la intención de componer un *genethliacon* en honor a la Infanta, a pesar de las licencias tomadas por el autor acerca de las circunstancias de su nacimiento²³.

No obstante, no es esta la referencia más llamativa localizada en el “Parergon” de Hernández de Velasco. Más significativa para nuestro propósito es la mención en los versos del traductor del poeta toledano por excelencia: “Un Garci Lasso hijo digno veo / De Garci Lasso espíritu divino”²⁴. El *rapport de fait* establecido entre el traductor toledano y el poeta de la misma ciudad explicaría a su vez la presencia de ciertos estilemas procedentes de la poesía bucólica garcilasiana (“claro Tajo”, felice+sust., empleo reiterado del epíteto verde, etc.), así como los múltiples paralelos que pueden observarse entre el poema referido y la *Égloga III*: empleo de la octava real, localización del *locus amoenus* en las orillas del Tajo, preciosismo descriptivo, recurrencia de léxico pictoricista, pintura de la naturaleza como *Natura artifex*, écfrasis de tapices, *mise en abyme*, representación de mitos clásicos en las telas descritas, etc. Para muestra un botón:

Están de un blando Zéfiro soplados
los ramos dulcemente murmurando
las aves con acentos delicados
el ayre cerca y lexos regalando
mil claros arroyuelos variados
de arena y oro se andan encontrando
y varias pedrezuelas rebolviendo
los ojos y el oydo entreteniéndose²⁵.

Pero no solo acusa la composición el influjo de la *Égloga III* de Garcilaso²⁶, sino asimismo es posible señalar abundantes referencias implícitas

²³ Por añadidura a lo expresado en mi anterior artículo (Posada, 2017, p. 236), existe la posibilidad de alegar asimismo que el poema natalicio está dedicado en efecto a doña Isabel Clara Eugenia, al contrario de lo que anota Álvarez de Quindós (*Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, p. 366). Quizás por darle el autor de la égloga al nacimiento mayor pompa hubiese escogido como escenario no la ciudad natal de la infanta, Valsaín, sino la huerta real de Aranjuez, por acomodarse el lugar al género pastoril y casar mejor con la pintura del *locus amoenus*.

²⁴ Hernández de Velasco, “Parergon”, fol. 66r.

²⁵ Gómez de Tapia, *La égloga pastoril*, fol. 23r, XXV, vv. 193-200. Cito el texto por la edición original en el *Libro de la montería*, por ser la edición impresa de la composición que atesora mayor antigüedad.

²⁶ Recuérdense a este respecto los siguientes versos de la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega: “cuando Favonio y Céfito soplando” (v. 323), “del oro que el felice Tajo envía, / apurado,

a los versos y antítesis célebres de la *Égloga I*, como se puede observar en la siguiente octava:

El vago Viento, en Red, podrá cojerse
y en chico vaso, el ancho Mar cerrarse
el caudaloso río, a tras bolverse,
los Ciervos en el ayre apacentarse
en clara Noche, el Ártico esconderse,
los Lobos y Corderos, amigarse,
la Noche el Sol dará, la Luna el día
antes que vuelva a colmo mi alegría²⁷.

Esta clara influencia garcilasiana sobre el poema de Aranjuez parece a priori avalar la autoría de Hernández de Velasco. La referencia directa a Garcilaso en el “Parergon” establece una relación de hecho entre el traductor de Virgilio y el poeta toledano, lo cual brinda un argumento para sostener que la pieza es de su autoría en detrimento de su rival sevillano²⁸. Sumado todo ello al necesario conocimiento de los célebres jardines y los paisajes de la ribera del Tajo, amén de la conexión con la familia real a través de sus amistades toledanas, parece inclinar la balanza a favor del traductor de Virgilio según el criterio biográfico seguido, y bien podría resultar suficiente si no fuera por otra serie de circunstancias que impiden cerrar la discusión.

No se descarte que siendo Gómez de Tapias maestro de Sevilla y siendo a su vez la ciudad hispalense cuna de la crítica garcilasiana encabezada por Herrera, cuya eclosión se produce en las mismas fechas en que publica su traducción de Camões, bien pueda explicar de igual forma la marcada influencia de la poesía bucólica del genio toledano en *La égloga pastoril* incluida en el

después de bien cernidas / las menudas arenas do se cría” (vv. 106-108) y “alegrando la vista y el oído” (v. 64), Garcilaso de la Vega, 1993, pp. 120-134.

²⁷ Gómez de Tapia, *La égloga pastoril*, fol. 25r, LXVII, vv. 529-536. En lo tocante a esta estrofa, nótese la influencia de los célebres versos de la *Égloga I* garcilasiana: “y por nuevo camino el agua se iba; / ardiendo yo con la calor estiva, / el curso enajenado iba siguiendo / del agua fugitiva” (vv. 122-125) y “La cordera paciente / con el lobo hambriento / hará su ayuntamiento” (vv. 161-163), Garcilaso de la Vega, 1993, pp. 35-49.

²⁸ La relación de Garcilaso y Hernández de Velasco es ratificada por Caruso: “En la traducción el *Parto de la Virgen* aparece un largo *excursus*, o *parergon*, que comienza con el verso (P3, 681): *si mi cansada vista no me miente*, que puede sugerir que GHV, en 1554 cuando publicó esta obra, ya tenía muchos años mientras que por aquella fecha debía tener unos 30 años. En realidad, se puede considerar un τόπος que GHV sacó de Garcilaso, que en la *Égloga II*, v. 766 escribe “si mi turbada vista no me miente”, Caruso, 2016, p. 15. Véanse además las coincidencias señaladas por el propio Caruso (2016, pp. 33-34) entre Hernández de Velasco y Garcilaso.

Libro de la montería. Es más, una de las personalidades que contribuye con un elogio y un proemio a la traducción del maestro sevillano es El Brocense, quien confirma que Gómez de Tapia fue, además de excelente traductor, “muy acabado poeta latino y español”²⁹. Como es sabido en 1574 el célebre humanista dio a conocer sus comentarios y enmiendas a la obra de Garcilaso y es muy posible que Gómez de Tapia los consultara o al menos conociera en sus tiempos como colegial de Salamanca. Así se explicaría, por ejemplo, que la composición, pese al influjo apreciable en ella de la *Égloga III*³⁰, recoja algunas enmiendas de El Brocense y Herrera, como, por ejemplo, la consideración de que Céfito y Favonio eran los nombres griegos y latinos, respectivamente, para un mismo viento como así figura en *La égloga pastoril*.

Con todo, no dejan de inspirar los datos expuestos meras conjeturas ante la imposibilidad de decantarse por uno de los dos traductores al menos sin recurrir a los componentes estilístico y lingüístico. Lo que sí queda claro es la relación del poema sobre Aranjuez con las aulas y colegios salmantinos. Aparte de la casualidad de que los dos autores enfrentados sean recordados por sendas traducciones de Virgilio y Camões, ya sea por el vínculo personal de Gómez de Tapia con Ascanio Colonna, Góngora y El Brocense³¹, ya sea por la pertenencia del cartapacio, donde figura la *Selva de Aranjuez* atribuida a Hernández de Velasco al Colegio mayor de Cuenca, parece evidente que existe una estrecha relación entre la obra y los círculos literarios salmantinos entre las décadas de 1560 y 1570. Y es en este punto, en la conexión de la ciudad de Salamanca con el peculiar poema descriptivo, donde surgen las mayores dudas con respecto a la autoría de Hernández de Velasco. En especial, cuando reparamos en la problemática que rodea a los cartapacios estudiantiles del siglo XVI.

Recuerda Menéndez Pidal que estos cuadernos salmantinos eran “formados por personas afectas a la Universidad de Salamanca” y son “abundante y expresiva muestra de la literatura más gustada en la Universidad

²⁹ Gómez de Tapia, *La Lusitada*, fol. Vr.

³⁰ La alusión de Garcilaso (1993, p. 131, v. 323) en la *Égloga III* a los vientos “Favonio y Céfito soplando”, como anota Burell (cfr. Garcilaso de la Vega, 1993, pp. 131-132, n. 47), provocó la censura de El Brocense y Herrera al considerar “como un descuido de Garcilaso el citar los dos nombres de un solo viento como si fueran dos”. No obstante, no está de más recordar, por ejemplo, que el propio Garcilaso menciona en la *Égloga II* el célebre viento sin su homólogo —“y del céfito fresco recogiendo” (Garcilaso de la Vega, 1993, pág. 67, v. 438)—, lo cual desvirtúa en cierto modo el argumento planteado.

³¹ Gracias a los datos ofrecidos por Marín Cepeda (2015, pp. 118-119) en torno a la relación del traductor de *Os Lusíadas* con Ascanio Colonna, todo parece indicar que Gómez de Tapia fue colegial en Salamanca y es probable que fuese en las propias aulas salmantinas donde trabase relación con el joven Góngora.

salmantina durante la segunda mitad del siglo XVI³². Pero no siempre estas personas afectas a la universidad eran profesores eruditos y antólogos experimentados, sino estudiantes que acumulaban en estos cartapacios sin orden ni concierto multitud de folios. Se trata casi siempre de colecciones anónimas, compiladas sin rigor, que incluían desde anotaciones y apuntes personales tomados en clase hasta florilegios de citas y pliegos sueltos donde se habían copiado poemas y textos, como señala Lía Schwartz: “Parece haber sido práctica corriente de los siglos XVI y XVII que los aficionados a la lírica recopilaran textos poéticos en cartapacios que contenían obras de diferentes autores, algunos importantes, otros «medianos» y no pocos «menudos», según los clasificara ya Alberto Blecuá³³.”

El propio Alatorre, pese a mostrarse como uno de los principales defensores de Hernández de Velasco en el pleito contra Gómez de Tapia por la autoría de la *Selva de Aranjuez*, añade por su parte que los textos de los cartapacios poéticos del siglo XVI suelen resultar problemáticos en lo referente a cuestiones de autoría y variantes, por cuanto “suelen ser copias de copias, y de manera fatal los descuidos de los copistas se van acumulando³⁴”. Sánchez Mariana señala en su caso que los cartapacios bien podían representar “los gustos de cualquier particular con aficiones literarias, e incluso de varias personas que sucesivamente lo iban adicionando”, sin contar que las variantes “no siempre son correctas, y a veces no solo aproximativas, según la impresión del copista³⁵”.

Otra circunstancia añadida a este aspecto sociocultural referente a los cartapacios, que obliga a mostrarse prudente a la hora de aceptar a pies juntillas la legitimidad de la atribución a Hernández de Velasco, es que la *Selva de Aranjuez* figura en el *Cartapacio poético* con el título de “selva” cuando el marbete no se había extendido todavía entre los poetas áureos. Es posible por tanto que la copia sea posterior a 1580, y quién sabe si no se realizó desde el propio *Libro de la montería* o desde el manuscrito de algún pliego que conservase la composición de Gómez de Tapia en sus tiempos de camaradería con el círculo de Colonna³⁶.

³² Menéndez Pidal, 1914, p. 43.

³³ Schwartz Lerner, 1995, p. 149.

³⁴ Antonio Alatorre, 2003, p. 75.

³⁵ Sánchez Mariana, 1987, p. 210.

³⁶ Tampoco ha de desestimarse otro aspecto sociocultural como es el estrecho vínculo que existe entre el círculo hispalense, donde se sitúa a Gómez de Tapia, y la doctrina *ut pictura poesis*. Sin ir más lejos, Gómez de Tapia (*La Lusíada*, fols. 2v-3r) invoca como punto de partida para el prólogo de la traducción de *Os Lusíadas* el tópico horaciano sobre la comparación de las artes. Y si por algo destaca *La égloga pastoril* es por el modo en que la relación entre poesía y artes plásticas se manifiesta en sus versos de manera ejemplar y no como mera influencia garcilasiana.

Siendo el *Cartapacio poético del Colegio de Cuenca* una antología anónima de cuyo compilador poco o nada se conoce y siendo Argote de Molina un historiador reconocido, experto en arte y anticuario, no habría razón para discutir y no mantener en principio la tradicional atribución a Gómez de Tapia. Tanto más si por añadidura valoramos que el *Libro de la montería* fue una obra preparada por un experto cronista y erudito escrupuloso, además de personalidad activa en la Sevilla de la época, donde a su vez situamos a Gómez de Tapia tras sus años estudiantiles en Salamanca. No parece tener mucho sentido, pues, que Argote de Molina decidiese incluir en su edición del *Libro de la montería*, junto a las descripciones detalladas de los bosques hispanos en tiempos de Alfonso XI, un poema descriptivo de Aranjuez cuya autoría fuese dudosa o de la que no estuviese plenamente seguro. Incluso no sería descabellado pensar que la propia égloga que contiene la descripción de Aranjuez pudiera haber sido un encargo del propio Argote de Molina a su amigo Gómez de Tapia para incluirla como añadido en el volumen acrecentado del *Libro de la montería*. Idea en absoluto peregrina si tenemos en cuenta que el traductor de Camões menciona la contribución del anticuario sevillano a la historiografía al inicio del “Catálogo de los reyes que en Portugal ha habido” incluido en las primeras páginas de la traducción de *Os Lusíadas*: “Debe mucho la nación portuguesa a Gonzalo Argote de Molina, caballero andaluz”³⁷.

Discrepa no obstante de este parecer Caruso, quien observa no sin razón que por la fecha en que se publica el *Libro de la montería*, Hernández de Velasco “ya había muerto, no pudiendo reclamar su autoridad”³⁸. Recuerda asimismo el investigador que las copias del libro de Argote de Molina “difieren en su composición y en el orden de los fascículos, lo cual nos induce a pensar que el poema se introdujo a última hora o que se imprimieron copias limitadas para que no tuvieran mucha publicidad con la falsa autoridad”³⁹. Comoquiera que haya sido, la única certeza en torno a la polémica pasa por que ninguna de las pruebas biográficas o socioculturales alegadas resultaría determinante para corroborar la autoría.

Ahora bien, el pleito parece decantarse a favor de Hernández de Velasco cuando acudimos al peritaje lingüístico y estilístico de *Selva de Aranjuez* y analizamos en consecuencia el léxico y estilemas que predominan en los autógrafos de ambos traductores. Como defiende Rodríguez López-Vázquez, de los cuatro criterios introducidos para dilucidar la autoría de aquellos textos cuya atribución no es segura “el parámetro lingüístico debe tener capacidad de

³⁷ Luis Gómez de Tapia, *La Lusíada*, “Catálogo de los reyes que en Portugal ha habido”, s. p.

³⁸ Caruso, 2016, p. 28.

³⁹ Caruso, 2016, p. 28.

exclusión”⁴⁰; y en este caso en concreto resulta todavía más decisivo si cabe a juzgar por los últimos datos ofrecidos por Caruso. Sin embargo, existen ciertas incógnitas en cuanto a la atribución de Hernández de Velasco que convendría no desestimar para no faltar al rigor filológico.

Metidos ya de lleno en el peritaje de la escritura, sobra decir que siendo autores pertenecientes a un mismo contexto social y literario —el reinado de Felipe II— es lógico que ambos compartiesen un mismo código poético por ser el propio de la época. Ocurre por ejemplo con el uso recurrente del epíteto “felice”, presente en los escritos de Hernández de Velasco y que en el poema sobre Aranjuez se emplea cuatro veces: “felice España” (v. 1), “Jardín felice” (v. 97), “felice Reino toledano” (v. 152) y “felice día” (v. 127). Otro tanto de lo mismo sucede con las referencias coloristas y florales, así como el uso socorrido del epíteto “verde”, reflejado tanto en las traducciones del toledano como en la de Camões de Gómez de Tapia.

No es infrecuente localizar, por consiguiente, en la lírica de la época voces comunes y recursos habituales entre los imitadores de Garcilaso, así como los convenidos por el propio petrarquismo. Pero es verdad que Hernández de Velasco es conocido por su uso abusivo de los cultismos. De hecho, si por algo se recuerda la figura del traductor de Virgilio y Sannazaro es por haber sido el introductor en castellano de numerosos latinismos que el propio autor se encargó de enumerar en un apéndice a la edición de la *Eneida* de 1574. Por ello, sería esperable que esta *maniera* estilística del toledano se apreciase en *Selva de Aranjuez*, circunstancia que sin embargo no se corresponde con la realidad cuando se analiza minuciosamente el léxico de la composición bucólica en cuestión. No se registra en ella una presencia mayor a la acostumbrada de los habituales cultismos popularizados en nuestra lengua por el propio traductor: *fervoroso*, *simulacro*, *traje* o *fido*, entre otros⁴¹.

A tenor de lo expuesto y siguiendo el criterio de Rodríguez López-Vázquez acerca de “la verificación empírica del parámetro lingüístico”⁴², la ausencia de esta marca escritural de Hernández de Velasco arroja sombras de duda acerca de la atribución del poema sobre Aranjuez a su figura. Aun así, no apreciándose latinismos que señalen al traductor toledano como autor de la pieza, sí se observa un número nada desdeñable de cultismos referentes al *ars pictorica*, es decir, términos técnicos relativos a las artes plásticas, que vinculan, a causa del compartido pictoricismo, las traducciones de Hernández de Velasco al poema cuya autoría aquí se debate.

⁴⁰ Rodríguez López-Vázquez, 2017, p. 4.

⁴¹ Cfr. Donald McGrady, 1973, pp. 359-360.

⁴² Rodríguez López-Vázquez, 2017, p. 4.

Dicho lo cual, cabe destacar que el vocabulario técnico de la pintura genera un paralelismo lingüístico y una correspondencia estilística entre los textos: además de la recurrencia de epítetos coloristas, verbos de la visión, deícticos y correlativos característicos del pictoricismo, hemos de sumar el vocabulario preciosista y técnico procedente de la emergente literatura artística: “retrato” (v. 90), “retratados” (v. 309), “esmaltados” (v. 186), “pañó turqués” (v. 189), “esculpían” (v. 308), “dibujada” (vv. 316 y 445), “dibujado” (v. 342), “dibujo” (v. 369) y “lienzo” (vv. 341, 377, 425 y 481). Versos como “tan claro, que quien la pintura viera, / de mirar la verdad deseo perdiera” (vv. 383-384) son prueba suficiente de la afiliación tanto de la composición descriptiva como de su autor a la doctrina *ut pictura poesis* del Renacimiento.

Denota el entramado pictoricista un conocimiento más allá de la mera influencia garcilasiana. Recuérdese que la *Égloga III* de Garcilaso, que inspira buena parte de lo contenido en la pieza lírica sobre Aranjuez, es una de las primeras manifestaciones de la doctrina *ut pictura poesis* en España e introduce en la poesía española del Siglo de Oro el gusto de hermanar plumas y pinceles. Pero no se limita el autor de *La égloga pastoril* a emular el pictoricismo de la poesía bucólica garcilasiana, sino que introduce, asimismo, los tecnicismos pictóricos referidos, que serán predominantes en toda la trayectoria poética del Barroco. Asimismo, se observa, por ejemplo, cuando contrastamos la utilización de la voz pictoricista “al vivo” tanto en la traducción de la *Eneida* de Hernández de Velasco como en las octavas del poema sobre Aranjuez:

Manda traer para su Ascanio caro
preciosos y bellísimos vestidos
de tela de oro, con recamo raro,
y figuras al vivo, enriquecidos⁴³.

en contraste con

qual de ave, qual de fiera denodada
de tal manera al bivo remedando
que avrá quien a las aves red tendiesse
y delas fieras quien temor uviese. (vv. 69-72)

o

los vivos, tan al vivo retratados,
y los muertos, tan muertos parecían,

⁴³ Hernández de Velasco, *La Eneida de Virgilio*, p. 125.

como si aquellos cierto respiraran,
y estotros en aquel punto espiraran. (vv. 309-312)

Pero no solo es recurrente la voz “al vivo” en la traducción virgiliana de Hernández de Velasco, sino que es posible localizarla asimismo en las descripciones de las telas que portan los animales celestiales al final del Libro I del *Parto de la Virgen*, especialmente relevantes por ser versos autógrafos del traductor toledano:

Pintadas tan al vivo las pinturas
Que engañaren la vista diligente⁴⁴.

Voces y expresiones pictorialistas como “al vivo”, “retrato” o “dibujo”, ausentes en la *Égloga III* de Garcilaso y en los textos originales de Virgilio y Sannazaro, son de uso frecuente tanto en la *Selva de Aranjuez* como en las traducciones de Hernández de Velasco; pero de igual modo, aunque con menor incidencia eso sí, en la traducción de *Os Lusíadas* de Gómez de Tapia, en cuyo original portugués tampoco figura la expresión “al vivo”⁴⁵: “En aquella figura se detiene / el Catual al bivo debuxada”⁴⁶.

Así las cosas, aspirando a validar la autoría de uno u otro autor, según “una propuesta crítica basada en el análisis de elementos objetivos”⁴⁷, sí parecen existir suficientes evidencias —cuando menos desde el punto de vista lingüístico y estilístico— para decantarse por Hernández de Velasco frente a Gómez de Tapia, como defiende Caruso no sin razón: “No hay que dudar de que este largo poema sea del mismo [Gregorio Hernández de Velasco], ya que en ello se encuentran numerosos modismos, sintagmas e incluso enteros versos parecidos o iguales a los que aparecen en las otras obras suyas”⁴⁸. Entre las correspondencias de versos más evidentes señaladas por el investigador italiano, hasta el punto de producirse una exactitud plena entre los versos de la *Selva de Aranjuez* y los autógrafos de Hernández de Velasco, se encuentran “lo último pusieron de potencia” (v. 8) o “de rojo y odorífero narciso” (v. 19).

⁴⁴ Hernández de Velasco, *El Parto de la Virgen*, I, fol. 25r.

⁴⁵ Nada que deba sorprender, pues la presencia de pasajes pictoricistas y en consecuencia el uso reiterado del léxico artístico es una de las principales características de la obra de Camões. Y no se olvide tampoco que el prólogo incluido por Gómez de Tapia en la traducción de *Os Lusíadas* está escrito bajo la égida de la doctrina *ut pictura poesis*.

⁴⁶ Gómez de Tapia, *La Lusíada*, fol. 210r. Recuérdese que la voz “al vivo” aquí mencionada es una de las múltiples traducciones al castellano del conflictivo término griego *enargeia*.

⁴⁷ Rodríguez López-Vázquez, 2017, p. 1.

⁴⁸ Caruso, 2016, p. 41.

Estas coincidencias sintagmáticas parecen decantar la autoría de Hernández de Velasco a su favor: máxime cuando la comparación lingüística entre la traducción de Camões de Gómez de Tapia revela más de una divergencia morfológica y léxica con respecto a *La égloga pastoril*, situación que no se contempla en el caso de la variante del texto incluida en el *Cartapacio poético*⁴⁹. Mientras en la traducción de Gómez de Tapia, “tigre” es masculino, en la égloga figura como femenino: “la tigre espantosa” (v. 521); en tanto que en *La égloga pastoril* del *Libro de la montería* leemos “ufano” sin hache, en la traducción de *Os Lusíadas* se presenta con hache: “hufano”⁵⁰. No obstante, no se debe perder de vista que en lo tocante a esta cuestión resulta más fiable el criterio estilístico antes que el ortográfico, debido a todos los consabidos avatares que rodean en este sentido la impresión de ediciones en el siglo XVI.

En suma, los rasgos estilísticos y lingüísticos no respaldan la hipótesis sociológica acerca de la autoría de Gómez de Tapia, basada en el *rapport de fait* entre el maestro de Sevilla y Argote de Molina, quien le atribuye *La égloga pastoril*; en cambio, el peritaje de la escritura y las marcas lingüísticas pertinentes en los escritos conservados de Hernández de Velasco aproximan al traductor toledano a la autoría de la singular composición sobre Aranjuez.

Es cierto que no se ha de pasar por alto que los rasgos estilísticos fundamentales de Hernández de Velasco que, como se trae a colación en el comentario a la edición del “Parergon” en el *Parnaso español*, no se aprecian en la *Selva de Aranjuez*: “sincopar muchas voces sin otro misterio que el no caber en los versos enteras, faltar a la consonancia cuando no le acomodaba el sentido de la letra, ingerir sin necesidad una multitud de voces latinas”⁵¹. Así como tampoco otra de las pautas de estilo que le atribuye el célebre antólogo al traductor toledano: “no tan solamente se contentaba con el uso frecuente de las voces latinas, o latinizadas, pero aun insertó versos compuestos de puras voces latinas e italianas”⁵².

⁴⁹ La correspondencia entre las traducciones de Hernández de Velasco y la composición sobre Aranjuez se refleja en el empleo de voces tales como “perpetuamente” (v. 14), “protervia” (v. 53), “almo” (v. 58), “venados” (v. 153), “acervo” (v. 348), “aljabas” (v. 398), “alvedrío” (v. 363) o “inclita” (v. 577). Pero tales palabras son comunes y pertenecen al código poético compartido de la época: “almo” o “inclito” son latinismos empleados por Garcilaso, Fray Luis o Herrera. Otro tanto de lo mismo puede decirse de “protervia” y “alvedrío”, voces cultas procedentes de la tradición escolástica y presentes en la prosa humanística. Como es lógico, son términos familiares para un presbítero doctor en teología como Hernández de Velasco, pero tampoco extraños para un maestro como Gómez de Tapia, discípulo de El Brocense.

⁵⁰ Gómez de Tapia, *La Lusíada*, fols. 68r y 74v.

⁵¹ López de Sedano y Salvador Carmona, *Parnaso español*, V, p. xi.

⁵² López de Sedano y Salvador Carmona, *Parnaso español*, V, p. xi.

Ninguna de estas huellas de la escritura de Hernández de Velasco se observa en la construcción gramatológica de *Selva de Aranjuez*, pero ello no impide resolver el desacuerdo en cuanto a la autoría de la composición en virtud de la capacidad de exclusión que sí parece tener en el pleito el parámetro lingüístico. Aun cuando resulta incomprensible el error de atribución por parte del acrecentador del *Libro de la montería*, no hay que olvidar que la disparidad señalada por Caruso en cuanto a la composición y el orden de los fascículos de la obra no juegan a favor de Argote de Molina. Por más celebrada que sea su erudición, no ha de ser razón suficiente para avalar su autoridad en la atribución a Gómez de Tapia. Pero sería imprudente al mismo tiempo perder de vista la problemática naturaleza de los cartapacios estudiantiles de la España de los Austrias, lo cual sin acabar de desacreditar lo defendido por Forradellas Figueras, Alatorre o Caruso, tampoco acredita sin reservas la atribución de la composición sobre Aranjuez a Hernández de Velasco. En todo caso, las correspondencias sintagmáticas entre las traducciones del autor toledano y el poema descriptivo parecen suficientes para al menos referirnos a la composición no según su designación tradicional en la atribución clásica a Gómez de Tapia —*La égloga pastoril en que se describe el bosque de Aranjuez*—, sino debido al título con que figura en origen el poema de Hernández de Velasco en el *Cartapacio poético del Colegio de Cuenca: Selva de Aranjuez*.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio, *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Álvarez de Quindós, Juan Antonio, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid, Imprenta Real, 1804, https://www.europeana.eu/es/item/9200110/BibliographicResource_1000126596660 [15.07.2020].
- Caruso, Massimo, *La primera traducción impresa completa de la Eneida de Virgilio realizada por Gregorio Hernández de Velasco*, Tesis de Doctorado, Padova, Università degli Studi di Padova, 2016, <http://paduaresearch.cab.unipd.it/9398/> [15.07.2020].
- Forradellas Figueras, Joaquín (ed.), *Cartapacio poético del Colegio de Cuenca*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1986.
- García, Francisco Javier (imp.), *Descripción genealógica y historial de la ilustre casa de Sousa*, Madrid, Imprenta de Francisco Javier García, 1770, <https://catalog.hathitrust.org/Record/009305928> [15.07.2020].
- Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, 17ª ed., ed. Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 1993.

- Gómez de Tapia, Luis, *La Lusitada de el famoso poeta Luys de Camões, traduzida en verso castellano de portugues, por el Maestro Luys Gomez de Tapia vezino de Seuilla*, Salamanca, Ioan Perier, 1580, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-lusitada-de-el-famoso-poeta-luys-de-camoes/> [15.07.2020].
- Gómez de Tapia, Luis, *La égloga pastoril en que se describe el bosque de Aranjuez*, en Gonzalo Argote de Molina, *Libro de la montería que mando escrevir el muy alto y muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla y de Leon, vltimo de este nombre*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/libro-de-la-monteria-que-mando-escrevir-el-muy-alto-y-muy-poderoso-rey-don-alonso-de-castilla-y-de-leon-vltimo-de-este-nombre-0/> [15.07.2020].
- Hagstrum, Jean H., *The Sister Arts: The tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.
- Hernández de Velasco, Gregorio, “Parergon”, en *El Parto de la Virgen que compuso el célebre Iacobo Sanazaro*, Sevilla, Benito de Montedoy y de Luys Torrero, 1580, fols. 62v-67r, http://purl.pt/11480/6/l-2414-p_PDF/l-2414-p_PDF_24-C-R0150/l-2414-p_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf [15.07.2020].
- Hernández de Velasco, Gregorio, *El Parto de la Virgen que compuso el célebre Iacobo Sanazaro*, Sevilla, Benito de Montedoy y de Luys Torrero, 1580, http://purl.pt/11480/6/l-2414-p_PDF/l-2414-p_PDF_24-C-R0150/l-2414-p_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf [15.07.2020].
- Hernández de Velasco, Gregorio, *La Eneida de Virgilio*, Madrid, Imprenta de Francisco Javier García, 1768, https://www.europeana.eu/en/item/9200110/BibliographicResource_1000126594841 [15.07.2020].
- López de Sedano, Juan José y Salvador Carmona, Manuel, *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Tomo V, Madrid, Joaquín de Ibarra, 1771, <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=4575> [15.07.2020].
- López de Sedano, Juan José y Salvador Carmona, Manuel, *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Tomo III, Madrid, Joaquín de Ibarra, 1773, <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=4572> [15.07.2020].
- Luengo Añón, Ana, *Aranjuez: utopía y realidad: la construcción de un paisaje*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- Marín Cepeda, Patricia, *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, Polifemo, 2015.
- McGrady, Donald, *Cultismos en la «Eneida» de Hernández de Velasco*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973.
- Menéndez Pidal, Ramón, “Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI”, *Boletín de la Real Academia Española*, I, Madrid, 1914, pp. 43-55.
- Montemayor Ruiz, Susana, *Aranjuez: la literatura de sus jardines*, Madrid, Consejería de Educación, Dirección General de Orden de Ordenación Académica, 2003.

- Osuna Rodríguez, Inmaculada, “La égloga como género de circunstancias”, en Begoña López Bueno (coord.), *La égloga: VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 357-385.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., “Introducción”, en *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*, Tomo II, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, pp. 9-73.
- Ponce Cárdenas, Jesús, *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu-Fabra, 2010.
- Ponce Cárdenas, Jesús (ed.), *Juan Silvestre Gómez. Panegírico al conde de Monterrey (1640)*, Edición digital, 2018, <http://www.panegiricos.com/wp-content/uploads/2019/02/Juan-Silvestre-Go%CC%81mez-Panegi%CC%81rico-al-conde-de-Monterrey-Jesu%CC%81s-Ponce-Ca%CC%81rdenas.pdf> [15.07.2020].
- Posada, Adolfo R., “Esculturas efímeras: *ars topiaria* y naturaleza en la «Égloga pastoril» atribuida a Luis Gómez de Tapia”, en Marcial Rubio Árcquez y Adrián J. Sáez (eds.), *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, Madrid, Sial, 2017, pp. 233-250.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, “Sobre la atribución del *Viaje de Turquía* a Andrés Laguna: una refutación lingüística”, *Lemir*, 21, 2017, pp. 1-5.
- Ruiz Pérez, Pedro, “Égloga, silva, soledad”, en Begoña López Bueno (coord.), *La égloga: VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 387-429.
- Sáez, Adrián J., “«Monarquías y tiranías»: la estatua de Nabuco en Quevedo”, *Studia Aurea*, 12, 2018, pp. 217-232.
- Sánchez Mariana, Manuel, “Los manuscritos poéticos del Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, 6, 1987, pp. 201-214.
- Sansom, Alexander, *Locus Amoenus: Gardens and Horticulture in the Renaissance*, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2012.
- Schwartz Lerner, Lía, “Confluencias culturales en la sátira áurea de transmisión manuscrita”, en José María Diez Borque (ed.), *Culturas de la Edad de Oro*, Madrid, Editorial Complutense, 1995, pp. 149-167.