



La edición de la *Vida de Nuestra Señora* de Antonio Hurtado de Mendoza: devoción e imprenta en la Sevilla de Murillo ·

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba (España)
pruiz@uco.es

JANUS 9 (2020)

Fecha recepción: 14/01/20, Fecha de publicación: 2/03/20

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=131>>

Resumen

Junto a las circunstancias y características de la edición sevillana de 1666, se analizan los rasgos compositivos, estructurales y genéricos del poema, para concluir en la explotación de sus valores pragmáticos en el contexto del fervor inmaculista sevillano, en los mismos años en que Murillo componía su celebrada iconografía. En esta perspectiva se orienta el análisis de las características que el poeta introduce en el género biográfico para ponerlo al servicio de sus intereses devocionales con un marcado valor retórico orientado al *movere*. Con él se relacionan la selección y la composición de la materia, con su particular adaptación de las leyes del género en un momento histórico y cultural muy marcado.

Palabras clave

Antonio Hurtado de Mendoza; Vida de Nuestra Señora; biografía; edición; inmaculismo

Title

The edition of Antonio Hurtado de Mendoza's *Vida de Nuestra Señora*: devotion and printing in Murillo's Seville

* El presente artículo se inscribe en las labores del proyecto I+D+i Biografías y polémicas. Hacia la institucionalización de la literatura y el autor (RTI2018-095664-B-C2 del programa Estatal). En una versión más reducida, se concibió para la presentación en el *Seminario Internacional Letras humanas y divinas en torno a Murillo*, organizado por el Grupo PASO en la Universidad de Sevilla (12-13 de noviembre de 2018), con motivo del centenario del pintor, circunstancia de la que proceden algunas de sus referencias.

Abstract

Along with the circumstances and characteristics of the Seville edition of 1666, the article analyses the compositional, structural and generic features of the poem, to conclude with the exploitation of its pragmatic values in the context of Seville's immaculate fervour, in the same years that Murillo composed his celebrated iconography. It is from this perspective that the analysis of the characteristics that the poet introduces into the biographical genre is oriented, in order to put it at the service of his devotional interests with a marked rhetorical value oriented towards the movere. The selection and composition of the subject matter are related to him, with his particular adaptation of the laws of the genre in a very marked historical and cultural moment.

Keywords

Antonio Hurtado de Mendoza; Vida de Nuestra Señora; biography; editing; immaculism



El poema de Antonio Hurtado de Mendoza *Vida de Nuestra Señora* fue mucho más conocido y reconocido en su momento que en la actualidad, por más que la erudición del siglo XX nos dejó unas aproximaciones filológicas de validez suficiente como para encajarlo en su panorama crítico. Entre 1947 y 1948 Rafael Benítez Claros publica la edición de las *Obras poéticas* del autor madrileño, con observaciones críticas de validez y la información sustantiva sobre su transmisión, del manuscrito al impreso. En 1971 aparece la completa monografía de Gareth A. Davies, que repasa el encaje de la obra del poeta en las corrientes fundamentales de su tiempo y lo relaciona con algunos de los ejes determinantes de la poética barroca, incluyendo aspectos relacionados con una dimensión sociológica, relativa, por ejemplo, a su carácter cortesano, la reputación de que gozó en vida y en las décadas posteriores a su fallecimiento (1644) o la relación con su “audiencia” o recepción. Un capítulo de 24 páginas se dedica en exclusiva al texto que consideramos, con observaciones sobre sus referentes estructurales (como los quince misterios del rosario mariano) y su singularidad respecto al horizonte de prácticas y discursos como los promovidos por Francisco de Sales y la orden jesuita. El volumen ofrece, además, una actualización de los datos relativos a su transmisión, incluida una relación de catorce manuscritos, datables entre la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII, que contienen –de manera exenta, en compilaciones de temática religiosa o en códices dedicados al autor– la obra que nos ocupa; las llamativas variantes que se aprecian en la *collatio* de estos testimonios dan

noticia de una transmisión profusa y compleja. Precisamente, de un elemento en la difusión del texto y en las implicaciones ligadas al mismo tratan las páginas siguientes, en una perspectiva complementarias a las de los dos grandes estudiosos de la producción de Hurtado de Mendoza.

Davies cifra en diez mil ejemplares (aunque sin aportar pruebas documentales o argumentos¹) la tirada de la primera edición impresa por él conocida, la sevillana de 1666, que constituirá nuestro foco de interés. El dato sería la manifestación más palpable de las expectativas de recepción manejadas por los impulsores y financiadores del proyecto y queda, en todo caso, ratificado por la notable y sostenida serie de reapariciones editoriales que se suceden en el medio siglo siguiente. Y a su número, ya de por sí significativo, hay que sumar la diversidad de sus focos de aparición y aun de sus modos (*infra*). En efecto, antes de sucederse las reediciones exentas del texto, este es incluido por Alfay, apenas cuatro años después de la edición sevillana, en la canónica antología de las *Delicias de Apolo* (Alfay, 1670; Jodar Jurado, 2018), en cuyas páginas desempeña un papel de relevancia y no sólo en el marco de la musa Urania. A este indicio de orden cualitativo se suma la noticia de las 6 ediciones reseñadas por Davies hasta la aparición en 1728 de las *Obras líricas y cómicas* del autor, y a ellas hay que añadir, al menos, otra edición tardía (Madrid, 1720) obviada esta *recensio*, que en ningún caso se pretende exhaustiva. Más trascendencia en el cambio del panorama dibujado por los datos recogidos en 1971 es la extensión por el inicio de la nómina de adiciones, posible tras la incorporación en 2013 al catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid de una impresión barcelonesa, por José del Espíritu Santo, de 1652 y desconocida hasta este momento. Por algunos rasgos editoriales, la impresión catalana se inscribe con bastante seguridad en las habituales prácticas de piratería editorial, con falsificación de datos incluidos; en este caso debió de producirse para aprovechar el impacto del impreso sevillano y la demanda que generó. De hecho, aunque con un cambio en la designación de los pliegos y con la variante en la ubicación del grabado de la Virgen con el niño, la composición editorial es la misma, con 10 pliegos y medio en octavo, para un total de [3] más 81 hojas. Igualmente, se repiten los elementos textuales de la portada, incluida la noticia de que “sácale a la luz D. Antonio de Salcedo Hurtado de Mendoza, marqués de Legarda, sobrino del autor”, donde encontramos la prueba de la impostura, toda vez que D. Antonio sólo accedió al marquesado, creado para él, en 1664, lo que hace de todo punto imposible

¹ En su minuciosa y detallada catalogación López Lorenzo ofrece los datos para una explicación, al identificar “diferentes emisiones de esta obra, con y sin orlas tip[ográficas], con grabados calc[ográficos] de la Virgen distintos en f. A2, y con disposición textual diferente” (2016: 596, registro 264).

que se pudiera haber impreso esta condición 12 años antes. El nuevo dato, además de la curiosidad bibliográfica, sólo viene a ratificar, con su información añadida, la impresión derivada del inventario realizado en 1971 respecto a la significativa difusión del texto de Hurtado de Mendoza y, podemos decir ahora, en particular de su edición sevillana de 1666, al margen de las adiciones introducidas en los impresos posteriores, relacionadas con el carácter incompleto con que el autor dejó su obra y que Davies posterga en su presentación.

Sí destaca el investigador británico la diversidad de lugares de impresión (México, 1668; Nápoles, 1672; Madrid, 1682; Pamplona, 1688; Valencia, 1710; y Milán, 1723) y de públicos consecuentemente variados, como indica sus respectivos contextos geográficos y temporales, por no detenernos en las diferencias específicas entre el comprador y consumidor de pequeños impresos en octavo (y de un tema muy delimitado) y quienes se interesan por volúmenes más amplios, caros y variados, como pudiera ser la antología de 1670 o las “completas” dieciochescas de Hurtado de Mendoza. Si consideramos en conjunto la más que notable transmisión manuscrita del texto desde su misma redacción y su gran presencia en el mercado editorial en el período siguiente a la muerte del autor, formamos la imagen de una recepción de amplio y largo alcance, que habla de una enorme y sostenida aceptación de una propuesta temática y estética muy perfilada, pero que también deja espacios suficientes para que la misma adquiriera unas connotaciones y matices distintivos. Las similitudes formales (contenido del texto incluido) entre la falseada edición catalana y su modelo sevillano frente a la diferencia de sus significados y valores pragmáticos nos orienta hacia la importancia del propio contexto en la caracterización última de un discurso, el editorial, con todas sus implicaciones y significación, esto es, cuando el libro se convierte en una máquina de significar (Montero y Ruiz Pérez, 2006).

Conviene, sin embargo, tener en cuenta la naturaleza del texto transmitido, su valor exento antes de convertirse en el libro (manuscrito o impreso) que circula entre sus lectores, y en este caso conviene comenzar por este punto para considerar después qué connotaciones se introducen en una de sus concretas materializaciones editoriales.

El título de la composición es inequívoco, y así lo manifiesta su inalterabilidad a lo largo de todos los testimonios², en una transmisión estable, más significativa que las ligeras variantes introducidas en el texto. Lo que en este permanece constante es una en principio paradójica discrepancia entre su contenido real y lo que apunta su designación. En efecto, aunque el poema desarrolla en una parte inicial de más de 800 versos

² Salvo la excepción más adelante destacada, en las *Delicias de Apolo*, 1670.

la materia correspondiente al nacimiento de María y los episodios ligados a su concepción del Mesías, además de verse enmarcado por los loores iniciales vinculados a las peticiones y la celebración final de la glorificación de la Virgen, lo significativo es que el grueso de su despliegue textual (2000 versos de un total de 3144) está dedicado a la vida de Jesús hasta su muerte y resurrección, y en sus diferentes partes (articuladas al hilo de los relatos evangélicos) la presencia de María es muy ocasional, generalmente secundaria y sólo en algún caso con valor estructural, como más abajo se indica. Si el poema se hubiera llamado “Vida de Jesucristo” hubiera sido más exacto. Sin embargo, no fue esa la decisión del autor, y todos los editores la ratificaron. Al margen de algunas consideraciones sobre la caracterización de la narración biográfica en este contexto cultural y retórico a las que habremos de volver, sirva esta observación inicial para señalar el valor menos referencial que connotativo o pragmático del título y, en relación con ello, lo sustantivo de un contexto de edición, con la propuesta de interpretación y lectura que formula, por encima incluso del contenido concreto de un texto. Sirva avanzar a manera de premisa, que el texto original de Hurtado de Mendoza ya plantea la vida y milagros de Cristo (nunca mejor dicho) *ad maiorem gloriam* de su madre, combinando perspectivas religiosas y genéricas que sustentan y proyectan la dimensión mediadora de María, su función como mentora y el valor del linaje.

Esta perspectiva nos sitúa en la cuestión genérica, no menos problemática y significativa, también en la cuestión que quiero plantear. El marbete “vida” soslaya el debate sobre el género (o subgénero) poético de esta composición. Al trasladarlo a un espacio más propio de la prosa, el foco se sitúa en la retórica de la narración (*ab ovo*) y el asunto de la verdad (incuestionable en materia doctrinal). Se soslaya así un problema poético de primer nivel relacionado con la jerarquía del texto en la escala de los géneros y su correspondiente caracterización, una materia que afectaba muy directamente al género épico, en busca de una identidad entre la épica de la historia contemporánea del segundo tercio del siglo XVI (Plagnard, 2019) y los intentos de una recomposición clasicista a mediados del XVII, con los ejemplos destacados de Francisco de Borja y de Trillo y Figueroa. Téngase en cuenta que a la dinámica propia de la poética interna del género se suma, ya en la cercanía de la escritura de nuestro texto, el impacto de la innovación gongorina, menos en la superficialidad de sus modos estilísticos cultos que en la radicalidad de su disolución del principio del *decorum*, que llega a difuminar las fronteras que separan a la épica de la lírica, además de actualizar los contornos del epilio³. Comenzando por sus rasgos estructurales,

³ Así lo apuntan Blanco (2012) para las *Soledades* y, de manera más específica Ponce Cárdenas (Góngora, 2010) para el *Polifemo*.

así se puede considerar la *Vida de Nuestra Señora*, por su extensión (acomodada también a la impuesta en esos años para el modelo de la comedia), su concentración narrativa (un relato de vida sin digresiones paralelas ni episodios secundarios) y un *epos* diferenciado de los arquetípicos modelos homéricos. También se diferenciaba de algunas de las propuestas de épica religiosa consolidadas en las últimas décadas del siglo XVI bajo un impulso contrarreformista que aún se mantenía en la escritura de Hurtado de Mendoza⁴. No lo hace tanto en el empleo de un conceptismo explotado por Valdivieso o, en otra vertiente, por Ledesma, y en parte por esa vía se puede explicar el recurso a la métrica del romance, con todos los rasgos desplegados en su encarnación genérica de “romancero artístico” y en la formulación que apunta a sus avatares bajo barrocos (Alatorre, 1977; Ruiz Pérez, 2013). La inexcusable referencia del *Isidro* lopesco actualiza todas sus implicaciones⁵, comenzando por las de una estética de hibridación culto-popular netamente barroca, pero también la del peso de esta “epopeya biográfica” en quintillas en el proceso de beatificación y canonización del agricultor madrileño, lo que puede estar en la base de una intencionalidad a la que habremos de volver. El protagonismo otorgado (más en el título y los liminares que en el propio relato) a María es un rasgo diferencial, que representa una distancia epocal, a la vez que comporta divergencias en los distintos planos discursivos.

Un elemento distintivo, y no menor, respecto a los grandes poemas que ajustaron el género épico en su vertiente religiosa es la propia extensión de la *Vida de Nuestra Señora* y su repercusión, más que en el plano estructural, en lo que toca a su transmisión, sobre todo en la imprenta. Si pensamos, de un lado, en las partes de comedias, ya consolidadas como género editorial a la altura de 1630, y, de otro, en las compilaciones de obras líricas de un poeta, generalmente al final de su vida, como forma editorial dominante pese a las propuestas de Lope⁶, percibimos una tendencia al agrupamiento de composiciones de esta entidad intermedia, tan separada de la brevedad de un soneto como de las decenas de miles de versos de un poema épico canónico. A esta consideración que apunta a la agrupación del texto con otras piezas (como sucede en varios cartapacios, en las colectivas

⁴ Los recientes volúmenes coordinados por Ponce Cárdenas (2018 y 2019) recogen estudios que permiten valorar el papel de puente que juega el entorno de Lope de Vega en la acomodación formal y temática del tratamiento poético de la materia religiosa.

⁵ Es esclarecedor en este sentido el estudio preliminar de Antonio Sánchez Jiménez en su edición del poema (Vega, 2010).

⁶ En *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624) Lope de Vega recoge ejemplos anteriores de ediciones que colocan un epilio mitológico en posición de apertura y, además, lo lleva al título del volumen, como se mantendrá en impresos poéticos posteriores, como en *La Ariadna* (1624), de Salcedo Coronel.

Delicias de Apolo o en la antología del propio Hurtado de Mendoza *Fénix castellano*, de 1690), hay que sumar desde una perspectiva contrapuesta la incipiente floración de las “suestras” para la transmisión impresa de las comedias o el modelo de “pliegos cultos” impulsado también por Lope (Ruiz Pérez, 2013b), y, sin duda, en esta línea encontrarían los editores del poema mariano una vía en consolidación que pueden aprovechar y a la que pueden contribuir.

En síntesis, nos encontramos con un texto sin una precisa codificación genérica y, relacionado con ello en gran medida, sin un molde editorial definido y consolidado, lo que favorece una adaptación a diferentes propósitos artísticos y pragmáticos, siendo estos los que nos interesan en este momento y que podemos situar en la *differance*⁷ abierta por la distancia entre una rotunda designación (María) y la realidad material de lo designado (Jesús).

En el recorrido en que el poema está en manos de su autor la discrepancia entre el título y el contenido del poema puede leerse sin dificultad en una dirección, puesto que no es verosímil que el poeta componga programáticamente una vida de Cristo para, a continuación, distorsionar este propósito otorgándole *a posteriori* un título que hace dirigir la mirada en otra dirección. Más plausible parece que el autor parta de algún designio relacionado con lo focalizado por el título y que, impelido por las limitaciones en las noticias, guiado por un propósito artístico o movido por una concepción ideológica, acuda oblicuamente a una materia colateral, esto es, que para completar un relato sobre la madre deba recurrir a los hechos de su vástago, creando así un vínculo sólido entre ambos, apoyado en la sangre, reforzado por el papel tutelar y concluyente, como en el argumento del poema, en una identificación en lo celestial, en el carácter divino, con todo lo que ello conlleva. En todo caso, lo que el poema deja a la muerte de su autor es un texto abierto en esta indefinición, susceptible de verse acomodado en una u otra dirección en manos de los editores póstumos. Y ello sucede en particular con la edición sevillana de 1666, por ser la primera, por el papel de su impulsor y por su significación en el contexto de su entorno sociocultural.

Limitando la consideración al mismo año de publicación de la *Vida de Nuestra Señora*, la edición sevillana está dominada por los impresos surgidos del taller de Juan Gómez de Blas, al que corresponden cinco de los

⁷ Utilizo el concepto de Derrida (1982) no tanto en un sentido ortodoxo de su teoría como en un eco o trasvase de su propuesta relativa a los espacios de significación indefinida que en el texto reflejan el hecho de que algo se resiste a su simbolización porque desborda la representación, jugando con la significación del verbo *differer*, a la vez “posponer” y “diferenciar”.

ocho títulos aparecidos. Junto al texto de Hurtado de Mendoza, solo encontramos de imprentas distintas el *Modo practico de embalsamar cuerpos defunctos, para preservarlos incorruptos, y eternizarlos en lo posible*, de Juan Eulogio Pérez Fadrique, por Tomé de Dios Miranda; y una impresión diferente a la ofrecida por Gómez de Blas de la *Copia de la carta que el V. P. fray Joseph de Carabantes, misionario apostólico capuchino, escribió desde Sevilla al ... Marquès de Aytona ..., en que le da noticia ... de los trabajos, sucesos y progresos de su viaje y primera misión de Indias*, salida de la imprenta real de Francisco Sánchez. El resto de los títulos, todos de las prensas de Gómez de Blas, los forman dos pliegos de relaciones y una gaceta, además de la relación que Torre Farfán hiciera de las fiestas celebradas con motivo del *nuevo breve concedido por ... Alejandro VII en favor del ... misterio de la Concepción sin culpa original de María Santísima ... en el primero instante físico de su Ser... con la circunstancia de haberse fabricado de nuevo su templo para esta fiesta*; junto con el tratado de Pérez Fadrique y la *Vida*, integra el trío de impresos que superan la condición de pliego. En su conjunto, y junto a la última circunstancia mencionada, el repertorio traza el perfil de una producción editorial orientada al consumo práctico, ya sea de noticias, ya sea de material científico, con una marcada presencia de la temática religiosa, entre lo devocional representado por el poema de Hurtado de Mendoza y la actividad misionera, con una significativa coincidencia de la celebración pública y nuestro texto en su común materia mariana. A la luz de estos datos, bien podría desprenderse que tanto el ambiente como el modelo editorial definido por la actividad de la imprenta eran bastante propicios a la aparición de nuestra obra⁸, que podría ser muy bien acogida (como realmente sucedió) por un universo de lectores acostumbrados al consumo de formatos reducidos (o relativamente reducidos) y con buena predisposición hacia su materia.

Llama la atención, sin embargo, el hecho de que la iniciativa del sobrino del autor no se acogiese al cauce favorable que representaba el taller de Gómez de Lucas, quien, si bien producía en esa fecha principalmente obras de surtido, mostró con el volumen sobre las fiestas su capacidad para emprender obras de mayor aliento material. El caso es que el marqués de Legarda recurrió a un impresor foráneo, que es de suponer que vino expresamente para este empeño, habida cuenta de que la *Vida* fue su primer

⁸ Un ejemplo, entre síntoma y eco, lo representa la publicación cercana del *Triunfo inmaculado de la emperatriz de cielo y tierra, María, concebida sin mancha de culpa original en el primer instante de su ser. dalo a la estampa don Juan Francisco Ladrón de Ceganza, amigo del autor* (Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1669), en este caso en metro más propio de la épica.

impreso sevillano y que apenas permanecería en la ciudad dos años. Así lo señala López Lorenzo (2016: 75):

El antequerano Lucas Antonio de Bedmar imprime en 1665, en Madrid, junto al editor Mateo de la Bastida, unos *Sucesos y prodigios de amor*, de Juan Pérez de Montalbán. Al año siguiente ya lo vemos en la calle Génova de Sevilla, donde realizará escasos encargos, pues para 1668 ya debe de haber vuelto a la Corte. De hecho, en 1669 ya se le documenta como vecino de Madrid. En Sevilla, por tanto, solo dejó constancia de su actividad a través de dos obras, incluidas en nuestro repertorio. Una es la *Vida de Nuestra Señora*, de Antonio Hurtado de Mendoza (nº 264), de la cual se hallan diferentes emisiones con variantes en los elementos ilustrativos. La otra es la *Academia* de 1667 que presidió Cristóbal Báñez de Salcedo (nº 275)⁹.

Siguiendo con las observaciones de López Lorenzo relativas al papel de quienes impulsaron una labor de edición, no es posible determinar el protagonismo en la iniciativa de esta impresión, pues la obra se incluye entre las de “aquellos de los que no estamos seguros de si costearon la edición o no, o de si solo fueron editores literarios del texto, corrigiéndolo y preparándolo para la imprenta —Lucas González de Sancha y Riaño (nº 795), Pedro Mesía de Tovar y Paz, II conde de Molina de Herrera (nº 252), Antonio Salcedo Hurtado de Mendoza, I marqués de Legarda (nº 264), etc.—” (López Lorenzo, 2016: 29). No hay duda de que el marqués de Legarda reunía condiciones para actuar en uno u otro papel o en los dos, ya que no carecía de posibilidades económicas y tenía el interés y la capacidad para cuidar de la obra de su tío. Así, es muy posible que la intención naciera de su voluntad, pero tampoco es descartable que un impresor en busca de nuevos horizontes empresariales y conocedor, sin duda, de la buena recepción del poema se dirigiera al descendiente del autor en busca de su apoyo para materializar un negocio editorial que debió de resultar lucrativo. A ello contribuyó la adopción de un formato manejable y asequible, un octavo del que solo hay otra muestra en la producción editorial sevillana de ese año (ninguna procedente de los talleres de Gómez de Blas), el correspondiente al tratado sobre embalsamamiento, que reducía así su coste, con menos de diez pliegos de impresión. No podemos saber el precio de los ejemplares de la *Vida* por carecer de tasa, pero quizá no fuera este el motivo de la elección de formato, ya que posiblemente una página a doble columna en cuarto habría reducido espacio, papel y coste. Esa opción habría aproximado en exceso la obra a los pliegos noticieros, efímeros y vulgares, impresos en este contexto sistemáticamente en cuarto. En cambio, la decisión de puesta en página acercaba la obra resultante a modelos más

⁹ Los números remiten a las entradas de su repertorio.

propicios para compartir claves de lectura, pues “prácticamente, el formato octavo (8º), con mejor suerte en la primera mitad de siglo, había sido confiado a ciertos villancicos o vidas de santos compuestas por autores de renombre” (López Lorenzo, 2016: 27-28).

Sean cuales fueren las interioridades del proceso, el resultado es evidente: una obra que, con la novedad de su impresor, se atiene a un horizonte reconocible, por la tradición editorial en que se inscribe tanto como por el carácter de la producción material de la Sevilla del momento, y al gusto de sus habitantes y de sus lectores. Estos le dieron, sin duda, la mejor de las acogidas en letras de molde, más de treinta años después de su composición, a un texto que gozaba de amplia transmisión manuscrita y favorable aprecio, lo que hay que poner en relación, sin descartar otros intereses legítimos (la preservación de la memoria de un familiar o un negocio que se traducían en la ampliación del acceso a un texto demandado) con un valor de oportunidad para la actualización de su lectura, para lo que resulta determinante la figura y las posibles intenciones de su editor, pero también el horizonte de intereses y expectativas en la Sevilla de esos años.

Las relaciones de Antonio Hurtado de Mendoza con Sevilla fueron muy esporádicas y coyunturales, prácticamente reducidas a una visita con el cortejo regio (Madroñal, 2004) y a la participación en un volumen de 1633 recogiendo poemas propios de una justa¹⁰, aunque sin que haya constancia de su presencia física en la misma. Más que en ellas hay que detenerse en la mantenida por su sobrino, en cuyo centro puede situarse la edición de la *Vida de Nuestra Señora*. Aunque para su portada recupera el apellido compartido con su tío, su nombre más conocido es el de Antonio Salcedo y Sierralta. Nacido en Balmaseda (Vizcaya) en 1625, alcanzó puestos de relevancia (secretario de estado de Felipe IV) y reconocimientos honoríficos (caballero de Santiago) antes de convertirse en el primer marqués de Legarda en 1664, como queda señalado. De esas fechas procede el notable retrato que le hiciera Murillo en traje de cazador (fig. 1), hoy en una colección particular de Vitoria, y en ese mismo año consta que tenía casa en Sevilla, vinculándose, como el propio Murillo, al Hospital de la Caridad, una creación de Mañara tan destacada por su carácter devocional como por la calidad artística del programa iconográfico de la pequeña iglesia convertida en el centro de la actividad caritativa. En el círculo que comparte con Murillo se entrecruzan los dos ejes que definen la obra que Legarda recupera de la transmisión manuscrita de su familiar, el de una religiosidad entre lo

¹⁰ Diego de Mendoza y Salinas, *Relación de la solemnidad, con que celebrò la octava del Santissimo sacramento, en la Yglesia mayor de Sancta Cruz su Patrono...* (Sevilla, Luis Estupiñán, 1633 (López Lorenzo, 2016, nº 67); incluye un soneto de Hurtado de Mendoza (fol. 21v.).

meditativo y la proyección pública y el de una manifestación estética de rasgos bien identificables, y a ello habrá de sumarse una dimensión aún más específica, propia del entorno sevillano y llevada a su culminación plástica por Murillo (fig. 2).

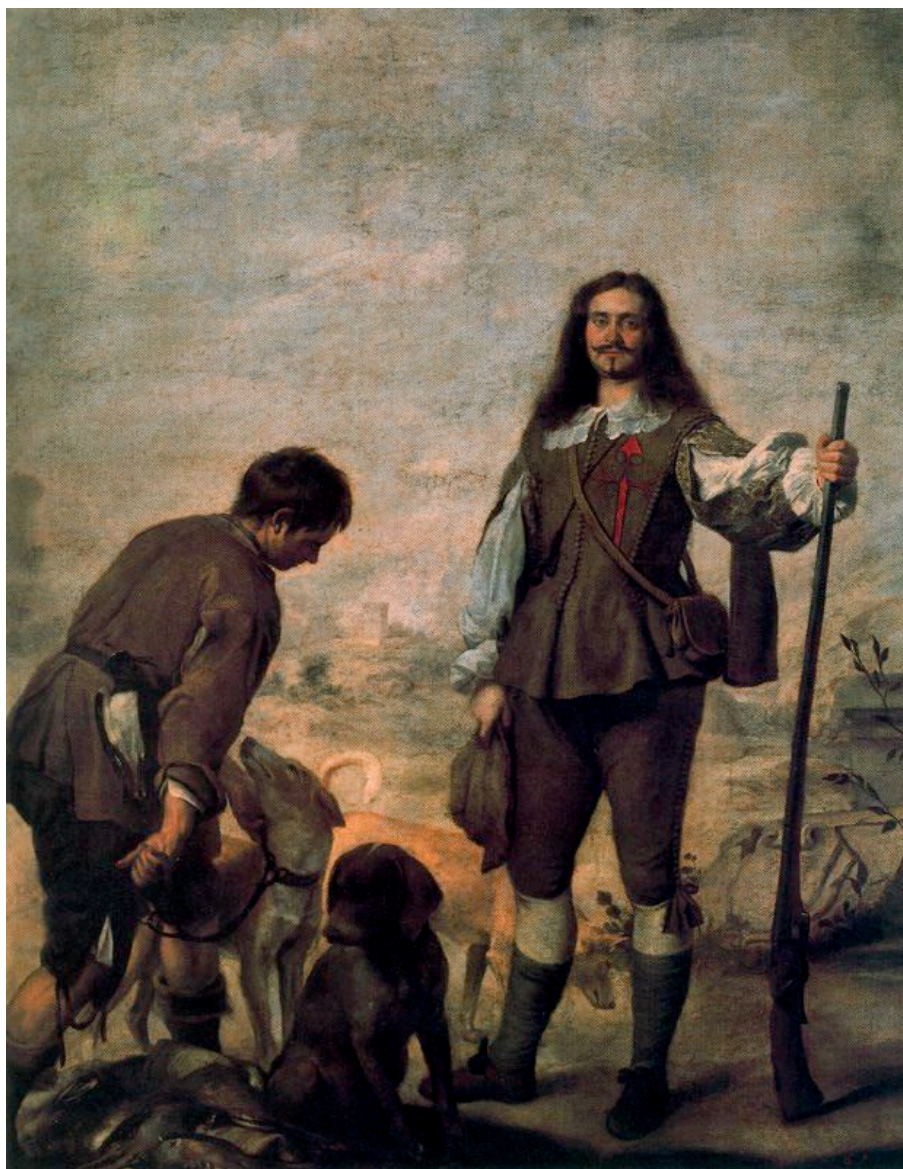


Fig. 1. *El cazador*, retrato de don Antonio Hurtado de Mendoza, por Bartolomé Esteban Murillo; colección particular (Wahoo.art)



Fig. 2. Inmaculada, de Murillo (c. 1680); Fundación E. Arocena

Con una plasmación tan explícita como la de la celebración de que da cuenta el volumen coetáneo, Sevilla vive con especial intensidad la devoción inmaculista y la polémica desarrollada en torno a esta cuestión de fe¹¹. Antes de convertirse en dogma de la Iglesia, la naturaleza de la concepción de María era objeto de abierta disputa, entre quienes sostenían su pureza original y quienes consideraban que ni siquiera ella quedaba libre del universal pecado heredado de la culpa de Adán. Sin que faltaran episodios de violencia física, la pugna se desarrolló principalmente en el campo de la propaganda (Atienza Atienza, 2016), a cuya disposición se pusieron todos los medios, los propiamente eclesiásticos y los correspondientes a una sociedad ansiosa de encontrar referentes para su sublimación, máxime en un tramo de la historia en que decaía la ilusión del imperio. Con las tesis inmaculistas España recobraba su posición de referencia en la cristiandad católica y una bandera con la que aunar a un pueblo necesitado de alicientes. Sin extenderse en juicios de valor sobre las motivaciones del proceso, lo relevante para nuestro caso es la extensión e intensidad del fenómeno y el destacado papel que Sevilla desempeñó en el mismo. En su discurso alcanzó un lugar de centralidad la pintura de Murillo y sus representaciones inmaculistas, con toda su carga de *enargeia* o *evidentia* y su capacidad para lograr el *movere*, con el valor añadido a la calidad intrínseca de su pintura del aura de prestigio alcanzado por un pintor que ocupaba el puesto dejado por Velázquez y ya no en la corte, sino en su cuna sevillana. Aunque no fuese un factor imprescindible, dado el referido arraigo sevillano de los postulados inmaculistas y su consiguiente fervor, la relación personal, artística y sociorreligiosa del pintor y el aristócrata bien pudo servir a Legarda para la determinación final de reeditar la obra de su antepasado y ofrecerla, sin necesidad de cambiar su texto, a una lectura actualizada y acorde a los vientos que corrían en la Sevilla de esos años. En este escenario, la llegada del breve papal, la rehabilitación del templo y la fiesta organizada con estos motivos y con el impreso resultante marcaban un hito en la sostenida fe inmaculista y su manifestación, por lo que un texto de fácil y rápida preparación para la imprenta encontraba terreno abonado para no quedarse en un simple ejercicio de recuperación literaria. Aun restringido a la difusión manuscrita, el poema no había perdido vigencia. Su impresión y salida al mercado, en cuanto composición versificada, poco prestigio aportaba a un poeta de corte y su aristocrática descendencia. Sin embargo, su estratégica situación en el contexto devocional de los debates inmaculistas le

¹¹ Entre la abundante bibliografía sobre el tema, pueden consultarse las actualizaciones misceláneas de Campos y Fernández Sevilla (2005) y González Tornel (2017); más específicamente para nuestro caso, Núñez Beltrán (1990) y Castañeda Delgado y Cociña y Abella (2007).

otorgaba un aura nueva, y así lo ratificaría la multiplicación de emisiones y ejemplares. El beneficio económico de quien actuase de librero fue considerable; no obstante, el interés de Legarda debía de moverse por otros caminos, muy probablemente relacionados con su actitud religiosa, sus vínculos con el Hospital de la Caridad y su relación con el Murillo alzado como uno de los máximos exponentes de la devoción mariana y la fe en su inmaculada concepción.

El paso del manuscrito al impreso de la *Vida de Nuestra Señora* en Sevilla resulta inseparable de este contexto, y a ello debieron de responder los motivos de un editor que no tarda en desaparecer en las ediciones posteriores, ya en la mexicana de dos años después. Fuera de los aires hispalenses el texto perdería gran parte, si no la totalidad, de su significado en la pugna inmaculista, y, carente de una particular relevancia filológica, la labor de su último responsable textual se omite, a favor de dedicatarios aristocráticos o propuestas de adición a una obra inacabada. Estas variantes en la transmisión nos interesan en cuanto que singularizan los datos de la edición sevillana y permiten dotarlos de una significación distintiva, relacionada con su más directo horizonte de lectura. La impresión de 1666 no contenía ninguna referencia en este sentido¹², acompañado solo de una escueta aprobación y una décima introductoria compuesta por el poeta con la habitual función de introducir su obra entre la afectada modestia y un señalamiento que, en cambio, la acercaba a las grandes obras de referencia; sin declaraciones explícitas, el sentido de la edición habría de hacerse evidente para sus primeros receptores y ofrece escaso margen de duda para la interpretación de su dimensión pragmática. En paralelo, sin necesidad de alterar el texto y sus peculiaridades, algunos de sus rasgos, alrededor de la adelantada divergencia entre el enunciado del título y el grueso de su contenido, adquieren una significación especial al ser leídos desde la realidad contemporánea sevillana y sus devociones.

Retomando la variación en el título con el que el poema aparece en la antología de Alfay citada en la nota anterior, la narración de la vida de María no es ni el eje ni el grueso del poema, si bien enmarca la extensa *vita Christi* con la presentación y la celebración de los momentos esenciales reconocidos en la figura canónica de la madre de Jesús, el que conduce a su concepción y el de su tránsito a las moradas celestiales, directamente apegados a la divinidad de Cristo como dogma incuestionable y referencia continua en el texto. La condición guadianesca y la relativamente escasa presencia textual

¹² Tampoco se trasluce en los versos del romance que Legarda firmó para encabezar las *Delicias de Apolo* cuatro años después, una selecta antología que se abre con la musa Urania, cuya primera muestra es el que se presenta como “A la vida de Nuestra Señora. Romance. De don Antonio de Mendoza”.

de María refuerza, por un lado, esta verdad inconcusa para el creyente cristiano, pero, por otro lado y no sin paradoja, desde ella cobra especial relieve el otorgado con su posición en el título más extendido, respetado en la edición sevillana. Al presentar como vida de María la que es esencialmente de Jesús, se identifican ambas, en un gesto de celebración de una condición divina de quien por ello no podía menos que nacer liberada de la mácula original, perpetua imagen sin pecado. Antes de entrar, tras el primer millar de versos, en el más pormenorizado relato de la vida de Jesús, el lector ya ha encontrado una insistente sucesión de menciones como al paso, sin entrar en una discusión dogmática, sobre la condición virginal de María y libre de todo pecado. Así lo vemos en el cuartete 31:

En la concepción tan pura.
que el legislador supremo
para todos hizo leyes
y para vos privilegios¹³;

en el 39 (f. 5r):

En Jeremías y en Juan
nacer santo, y parto entero
y puro en MARÍA, en Cristo
hombre, y Dios en un supuesto;

en el 54 (f. 6v):

En MARÍA de actual culpa
ni aun leves señas se vieron;
sin duda faltó la causa,
pues cesaron los efectos;

o, por no extender las referencias, en el más avanzado cuartete 221 (f. 23r):

Dios por gracia hizo impecable
a MARÍA...

Cuando al fervor inmaculista respondían con diversas armas quienes se resistían a este reconocimiento, incluidos los dominicos, a cargo de los tribunales inquisitoriales, estas referencias al paso sortean posibles riesgos

¹³ 1666, f. 4r. Modernizo en todas las citas grafía y puntuación, pero mantengo en las siguientes citas el uso de las mayúsculas para el nombre de la celebrada también así.

doctrinales mejor que una argumentación trabada, pero no pierden ni un ápice de su efecto sobre el lector.

Una interpretación parecida podemos dar al tratamiento que el poema, al menos en el estadio de redacción en que lo dejó Hurtado de Mendoza, otorga al final de la vida terrena de María. Situémosla primero en el discurrir general de un poema en el que la extensión y lo conocido de la materia contribuían a un devenir poco articulado y preciso, donde los episodios diluyen las fronteras entre sí y donde aparecen algunas dislocaciones en el orden de la historia. El responsable de la edición sevillana debió de ser muy consciente de ello, al introducir sistemáticamente notas marginales para explicitar el episodio tratado y evitar confusiones de lectura ante la frecuencia de las perífrasis y alusiones indirectas y una ordenación no exenta de libertades, como al presentar la circuncisión de Cristo antes de su adoración por los Magos; así debió de entenderlo también el lector que en algún ejemplar de las *Delicias de Apolo* (el de la British Library) anotó a mano las marcas de unos ladillos inexistentes en la impresión de Alfay. La indecisión doctrinal y los problemas que pudiera acarrear son los que con toda posibilidad inciden en la inclusión del episodio de la muerte de María y, sin mención a una (desde el punto de vista dogmático) problemática resurrección, el relato de su ascensión y la elevación al Cielo, con cuya celebración concluye el texto del poema. Una prueba más de las dualidades en que este se mueve, entre la creciente convicción en la inmaculada concepción de María y las resistencias de parte de la jerarquía eclesiástica y, en paralelo, entre la sustancia de unos hechos mayoritariamente referidos al hijo y los elementos formales dirigidos a la exaltación de su madre.

El momento en el que más claramente (y con toda lógica) se unen las dos vidas es, junto al del nacimiento, el de la muerte de Cristo. Cuando esta se produce, el poeta dedica un amplio pasaje, inspirado en el quinto de los misterios dolorosos¹⁴, al sentimiento materno, marcado por la indicación marginal “Soledad de Nuestra Señora”. Tras la descripción del cataclismo que acompañó la expiración de Cristo en el relato evangélico, se introduce el pasaje probablemente más ajustado a la naturaleza de una biografía en el sentido moderno, con una sensible penetración en los sentimientos de la madre que se debate entre la desolación humana y la conciencia del carácter divino del momento y el papel que le corresponde:

¹⁴ En la versión medieval del rosario de los siete dolores de la Virgen este momento está mejor focalizado, entre el quinto (María permanece al pie de la cruz) y el último (Jesús es colocado en la tumba): siguiendo el pasaje de Juan (19:38-40), el sexto misterio destaca cómo María recibe en sus brazos el cuerpo sin vida de Jesús.

Estaba en la cruz
MARÍA fuerte, imprimiendo,
inspirando, otra vez madre,
vida nueva en aquel cuerpo.
Muerto, le venera vivo,
que en el temporal más fiero
toda la fe y la esperanza
solo en ella hallaron puerto.
Constancia faltó en los otros,
no en MARÍA, que en su entero
partido corazón grande
cupó el golpe y no el estruendo (636-638; f. 64v).

Así, camino del final, tras la desaparición terrena de Cristo (recuperada después con su resurrección y la aparición a los discípulos), María asume en la última parte el papel de centralidad que parecía anunciar el título del poema, y la voz lírico-narrativa se detiene (incluso con la interpelación que sigue a los versos citados) en el personaje presuntamente biografiado en uno de los momentos determinantes de su existencia, cuando esta inicia un eclipse roto por su subida gloriosa a los Cielos. La apuesta poética no escoge el detalle singular e individualizador, sino la alusión al sentimiento arquetípico que correspondería a una situación de la intensidad aparejada a la Pasión, también la que mejor puede despertar la empatía o, más precisamente, la devoción del lector, entre el efecto patético del *movere* y la más específica orientación hacia las tesis inmaculistas.

No falta alguna decisión personal en que el poeta se aparta de la tradición para reforzar la imagen perseguida, también en la línea de otorgar a María el protagonismo anunciado en el título y como un factor aprovechado póstumamente para la pugna teologal. No puede pasar desapercibido el modo en que se aparta de la habitual figuración de la escena, de lo verbal a lo iconográfico, en que María aparece constantemente acompañada en los momentos que cubren la agonía, la muerte y el descubrimiento del sepulcro abandonado de Jesús y que impulsa la acuñación del sintagma “las tres Marías” y su representación. En este punto, el lector puede recordar el modo en que es presentada Magdalena en el pasaje de su “conversación”, como la identifica el ladillo. En un pasaje relativamente detenido y moroso, y apoyándose en una no explicitada nominación como “María Magdalena”, la voz lírico-narrativa establece un ambivalente paralelismo que explota el concepto para poner en diálogo las dos realidades de la pecadora y la arrepentida, pero también para situar en el trasluz la figura materna de María. Tres cuartetos recogen y sintetizan el mencionado tratamiento:

Ved la segunda María
 quién es, que al paso primero
 un Dios, un Dios la esclarece,
 si la infama un fariseo.
 De María solo el nombre
 fue defensa, y el estruendo
 ser mujer noble, en quien hace
 escándalo un pensamiento.
 Dos Marías preservadas
 nos muestra Dios, deteniendo
 a la una en su pecado,
 a la otra, en el ajeno (499-501; f. 51r).

La recurrencia del sustantivo “estruendo” en los dos pasajes, el de la primera unción de Cristo a manos de la antigua pecadora y el de la actitud de María al morir su hijo, relaciona ambos pasajes, actualiza la solapada dualidad de ambas mujeres y en el pasaje más tardío destaca la meditada presentación en soledad de María, reforzando a la vez protagonismo y patetismo. El poeta evidencia que en el recorrido de la Pasión la ausencia de Magdalena en un momento esencial no es fruto del olvido, al devolverle fugazmente el protagonismo en el episodio donde se fijó con más nitidez la presencia de “las tres Marías”: el de la visita al sepulcro que es hallado vacío. El personaje

colectivo, objeto de numerosas representaciones plásticas (fig. 3) es fugazmente evocado (“Tres mujeres, tres varones”, 665, v. 1), pero la escena se desarrolla (y así lo indica la anotación marginal “Madalena va al sepulcro”) con quien repite el gesto de su primera aparición¹⁵, resaltando el motivo del unguento y desplazando a la figura materna, esencializada en el momento de la expiración:



Fig. 3. Detalle de *Las Tres Marías en la tumba*, de Nicolaus Haberschrack, 1470; Museo Nacional de Cracovia

¹⁵ También podría considerarse, si no una repetición, sí una confirmación del jerarquizado paralelismo apuntado en la primera aparición del personaje, cuando la voz lírica saluda a Magdalena con una precisa referencia: “¡Oh, en lo más gloriosa y grande, / segunda mujer, cediendo / a una sola, que aun el nombre / no cedió de ser el mismo” (495; f. 50v).

Madalena, en cuyos ojos,
de amor y de ley trofeos,
más el llanto que la vista
es deuda y oficio en ellos.

(...)

Los prevenidos aromas
lleva, y, aunque ociosos fueron,
no de lo precioso, en fino,
malogró nada el intento (669-671; f. 68r.).

El valor de la focalización lírico-narrativa como elemento que en momentos clave permite soslayar la discrepancia entre título y contenido del poema y otorgar a la imagen de María una gran potencialidad se aprecia en toda su magnitud en el episodio del “despedimiento” (como se rotula al margen). El momento subraya la inflexión en el devenir de la Pasión, materializa una imagen de singular patetismo y, sobre todo, destaca en el momento de la escisión la profunda unidad entre madre e hijo, con las derivaciones teológicas que de ellas se pueden desprender. Incluso en su tipografía, con la concentración de nombres en mayúscula, la página concentra la presencia de María y se presenta como paradigma de lo que sería una verdadera “vida” del personaje:

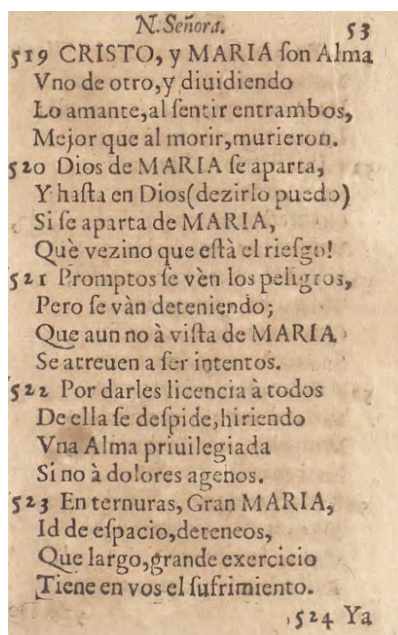
CRISTO y MARÍA son alma
uno de otro, y, dividiendo
lo amante, al sentir entrambos,
mejor que al morir murieron.

Dios de MARÍA se aparta,
y hasta en Dios (decirlo puedo),
si se aparta de MARÍA,
¡qué vecino que está el riesgo!

Prontos se ven los peligros,
pero se van deteniendo,
que aun no a vista de MARÍA
se atreven a ser intentos.

Por darles licencia a todos,
de ella se despide, hiriendo
un alma privilegiada,
si no a dolores a ajenos.

En ternuras, gran MARÍA,
id de espacio, deteneos,
que largo, grande ejercicio
tiene en vos el sufrimiento
(519-523; f. 53r)



Según se aprecia en los elementos seleccionados, en su realización inicial por Hurtado de Mendoza no es un error ni implica una contradicción que lo rotulado “Vida de Nuestra Señora” se llene en sus dos terceras partes con la biografía de su hijo, sino que lo percibido como divergencia abre un espacio en el que se resuelven dialécticamente tanto cuestiones del orden de la teología como concepciones en vigor acerca de un género que aún no había alcanzado la denominación y conceptualización de “biografía”. Reuniendo aspectos objeto de referencia más o menos directa en las páginas previas, es posible esbozar una coherente serie de rasgos genéricos en el texto, especialmente sustentados en la materia de su narración. En primer lugar, destaca el peso de las fuentes reconocidas y la voluntad (en este caso dogmática) de no apartarse de las mismas y conciliar en lo posible las diferencias que en ellas pudieran apreciarse, bien por contradicciones en sus versiones, bien por una diferente selección en la materia, lo que obliga a una *dispositio* no siempre fácil; en el texto de la *Vida de Nuestra Señora* se evidencia en algunos anacronismos, y en la versión sevillana se intenta resolver con un índice explícito en las notas marginales. Un segundo rasgo, también relacionado con las fuentes manejadas, es el de una despreocupación por el sentido de la verdad histórica (remitida a la *auctoritas* de lo que actúa como hipotexto) en favor de una consideración retórica, que se vuelve dominante, menos en el plano formal del *delectare* como en una consideración del *prodesse*, que pasa por orientar los recursos y decisiones al efecto de *movere*; en otras palabras, que subordina la verdad referencial de la anécdota a la eficacia de un acercamiento a una verdad de valor más esencial. Un tercer rasgo se desprende de esta actitud: la “vida” no busca recomponer la totalidad de una existencia, sino descubrir en ella momentos o imágenes que concentran el valor de una figura, con una prioridad de la *enargeia* en la que se percibe que la concepción de la “vida” escrita se corresponde estrechamente con una clave visual, pictórica, no tanto en el uso de técnicas de descripción, como en un sentido de la *dispositio* paralelo al de un retablo o políptico, en el que sin necesidad de una ordenación cronológica se presentan las escenas más determinantes en la construcción de una figura, tal como vemos, en torno al extensísimo inserto de la vida de Jesús, en los elementos de un marco donde se desarrollan los acontecimientos ligados a la concepción de Cristo y los de la unión de madre e hijo al otro lado de la muerte. El procedimiento favorece (a modo de cuarto rasgo genérico) la orientación a lo epidíctico (Ponce Cárdenas, 2017) en detrimento de lo estrictamente narrativo; en términos de la retórica clásica, su correspondencia es la del género demostrativo, en el que tiene un valor central la *evidentia*, especialmente actuante en la *descriptio* y con gran

potencia para el *movere*; por ella se actualiza y se hace presente lo que, siguiendo las reglas del *genus demonstrativum*, son hechos pasados, ofrecidos a un receptor sin incidencia sobre ellos, pero sí muy sensible al elogio o vituperio que el orador puede hacer de los mismos, lo que supone la selección y concentración del discurso en los episodios más susceptibles a este tratamiento. Por último, y en función de todo ello y orientado al caso que nos ocupa, la “vida” se ofrece con grandes posibilidades para su apropiación y la orientación de los elementos de alabanza o exaltación con un sentido pragmático particular, ya sea de carácter didáctico, ya sea de valor doctrinal. El proceso que lleva de la escritura de la *Vida de Nuestra Señora* por Antonio Hurtado de Mendoza a la edición del texto por su sobrino ofrece una imagen detallada y fiel de la virtualidad del género prosopográfico en esta clave.

Tratando de desplazarnos de la anécdota a la categoría, cabría extraer algunas notas concluyentes a partir de las observaciones realizadas. Sin duda, la primera es la constatación de la importancia del horizonte de recepción en la definición de una lectura y, consecuentemente, del sentido de un texto, que puede verse alterado o, al menos, matizado o especificado al trasladarse de contexto, como cuando el poema de Hurtado de Mendoza se disemina desde su formulación cortesana en una recepción indefinida y acaba fijándose en un impreso en la Sevilla embriagada por el fervor inmaculista. Queda subrayado así el valor pragmático que determina la consideración última de un hecho literario, siempre polimorfo y cambiante, en cuanto que, aun manteniendo su fijación textual, se materializa en formulaciones discursivas diferenciadas, según el uso que de dicho texto hagan sus sucesivos emisores y receptores. De ahí, tercera constatación, la importancia de la materialización del enunciado textual, con la distancia que media entre la restringida y selecta transmisión manuscrita y el horizonte que se abre para el impreso, sobre todo cuando con los recursos del taller tipográfico se configura a modo de asequible y portable cuadernito, propicio a la lectura fragmentaria, donde es más importante la eficacia de una escena que la coherencia lógica de la narración; como particular emisión de un texto (contemporáneo o pasado, original o reeditado), la edición supone una incidencia en el sentido de dicho texto al margen de su valor inicial, otorgándole una nueva vida que no resulta ajena al contexto de la emisión, sino que forma parte de la misma. Con ello llegamos a la conclusión de la potencia del ambiente sociocultural, incluida la vertiente religiosa, de Sevilla en tiempos de Murillo, cuando la actividad de la imprenta, las prácticas devocionales y poéticas y la receptividad de un público lector propiciaba e impulsaba la empresa del marqués de Legarda para actualizar por la vía de una primera edición el texto de un poema que corría manuscrito, para

integrarlo en la estrategia del discurso immaculista mientras tendía un puente estético entre un momento de plenitud barroca y los primeros pasos de su deriva en una formulación histórica específica¹⁶. En el momento de la plenitud vital y estética del “pintor de la Inmaculada” y un año antes de la muerte de Pedro de Quirós, el último de los representantes de una secuencia generacional que se alarga con los nombres señeros de Pacheco y Rioja, la edición de un texto de más de treinta años atrás se nos muestra como un gesto representativo de la complejidad transicional de la Sevilla de las décadas centrales del siglo XVII.



Bibliografía citada

- Alatorre, Antonio, “Avatares barrocos del romance (de Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26,2 (1977), recogido en *Cuatro ensayos de arte poética*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 11-191.
- Alfay, José de (ed.), *Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Urania, Euterpe y Calíope, hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España*, Zaragoza, Juan de Ybar, 1670. <https://books.google.es/books/about/Delicias_de_Apolo_recreaciones_del_Parna.html?id=RAQDtwEACAAJ&redir_esc=y> [17/07/2019].
- Atienza Atienza, Daniel, “Entintar el papel sin mancha de pecado: la controversia immaculista y la esfera pública en la España del siglo XVII”, en *Familia, cultura material y formas de poder en la España Moderna. III Encuentro de jóvenes investigadores en Historia Moderna*, coord. Máximo García Fernández, s.l., Fundación Española de Historia Moderna, 2016, pp. 401-412 <http://digital.csic.es/bitstream/10261/133850/1/III%20Encuentro%20J.Investigadores_Valladolid_2015_pp.401-412_Atienza_Atienza.pdf> [17/07/2019].
- Blanco, Mercedes, *Góngora heroico. Las “Soledades” y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2012.
- Campos y Fernández Sevilla, Francisco Javier (coord.), *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, San Lorenzo del

¹⁶ Para la noción de bajo barroco, sus características estéticas y sus prácticas editoriales, véase Ruiz Pérez (2012), García Aguilar (2009) y Ruiz Pérez (2019).

- Escorial, Ediciones Escorialenses, 2005 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=352146>> [17/07/2019].
- Castañeda Delgado, Paulino y Manuel José Cociña y Abella (coords.), *La Inmaculada y Sevilla. XV Simposio de Historia de la Iglesia en España y América*, Córdoba, Cajasur, 2007.
- Davies, Gareth A., *A poet at court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)*, Oxford, Dolphin, 1971.
- Derrida, Jacques, “Différance”, *Margins of Philosophy*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1982.
- García Aguilar, Ignacio (ed.), *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.
- Góngora, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.
- González Tornel, Pablo (coord.), *Intacta María: política y religiosidad en la España barroca*, Valencia, Generalitat Valenciana/Museu de Belles Arts (València), 2017.
- Hurtado de Mendoza, Antonio, *Vida de Nuestra Señora, que en un romance escribía don Antonio Hurtado de Mendoza (...). Sácale a la luz D. Antonio de Salcedo Hurtado de Mendoza, marqués de Legarda, sobrino del autor*, Sevilla, Lucas Antonio de Bedmar, 1666 <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000174600>> [17/07/2019].
- Hurtado de Mendoza, Antonio, *Vida de Nuestra Señora, que en un romance escribió don Antonio Hurtado de Mendoza (...)*, Madrid, a costa de Fernando Monge, mercader de libros, 1720 <https://books.google.es/books/about/Vida_de_Nuestra_Se%C3%B1ora.html?id=0KHfmoGILfgC&redir_esc=y> [17/07/2019].
- Hurtado de Mendoza, Antonio, *Obras poéticas*, ed. Rafael Benítez Claros, Madrid, RAE, 1947-1948 (3 vols.).
- Jodar Jurado, Rocío, *Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Urania, Euterpe y Calíope. Hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España (1670). Estudio y edición crítica*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2018 <<https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/17193>> [17/07/2019].
- López Lorenzo, Cipriano, *Imprenta y poesía en la Sevilla del siglo XVII (1621-1700): repertorio y estudio* (tesis doctoral), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.
- Madroñal, Abraham, “El vejamen de Antonio Hurtado de Mendoza en Sevilla (1624) y su relación con una carta de Quevedo”, *La Perinola*, 8 (2004), pp. 235-255 <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/5610>> [17/07/2019].

- Montero, Juan y Pedro Ruiz Pérez, “El libro en el Siglo de Oro. Estado de la investigación (1980-2005)”, *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 2 (2006), 94 pp. <http://www.uhu.es/programa_calidad_literatura_amatoria/etiopicas> [17/07/2019].
- Núñez Beltrán, Miguel Ángel, “Complejidad de la vida religiosa en la Sevilla barroca: doctrina, devoción y polémica inmaculista desde las predicaciones del siglo XVII”, en *La orden concepcionista. Actas del I Congreso Internacional*, León, Universidad de León, 1990, II, pp. 563-580.
- Plagnard, Aude, *Une épopée ibérique. Alonso de Ercilla et Jerónimo Cortes-Real (1569-1589)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2019.
- Ponce Cárdenas, Jesús (coord.), *Las artes del elogio. Estudios sobre el panegírico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017.
- Ponce Cárdenas, Jesús (coord.), *Lope de Vega y el Humanismo cristiano*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2018.
- Ponce Cárdenas, Jesús (coord.), *Literatura y devoción en tiempos de Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert-2019.
- Ruiz Pérez, Pedro (ed.), *Tardos vuelos del Fénix. La poesía del bajo barroco*, monográfico de *Caliope. Journal of the SRBHP*, 18,1 (2012) <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/318359>> [17/07/2019].
- Ruiz Pérez, Pedro, “Para una caracterización del romance en el bajo barroco”, *Edad de Oro*, XXXII (2013), pp. 379-406.
- Ruiz Pérez, Pedro, “Los pliegos de Lope”, *Lope de Vega y la renovación literaria*, ed. Antonio Sánchez Jiménez y Antonio Cortijo Ocaña, monográfico de *Ehumanista*, 24 (2013b), pp. 165-193 <<http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/24>> [17/07/2019].
- Ruiz Pérez, Pedro, *Animar conceptos. Formas y modos de la poesía bajobarroca (con actitudes de autor en Andalucía)*, Madrid, Iberoamericana, 2019.
- Vega, Lope de, *Isidro*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2010.