

# Denunciando las falacias de la autorrepresentación: los epigramas 3 a 6 del licenciado Francisco Pacheco sobre un retrato de Jerónimo Sánchez de Carranza

## Criticism of the fallacies of self-representation: Francisco Pacheco's epigrams 3-6 on a portrait of Jerónimo Sánchez de Carranza

---

BARTOLOMÉ POZUELO CALERO

Departamento de Filología Clásica

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Cádiz

Avenida Gómez Ulla s/n

11003 Cádiz (España).

[bartolome.pozuelo@uca.es](mailto:bartolome.pozuelo@uca.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1003-1893>

Recibido: 16.06.2021 | Aceptado: 08.11.2021

Cómo citar: Pozuelo Calero, Bartolomé, “Denunciando las falacias de la autorrepresentación: los epigramas 3 a 6 del licenciado Francisco Pacheco sobre un retrato de Jerónimo Sánchez de Carranza”, *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 34 (2021) 99-122.

DOI: <https://doi.org/10.24197/mrfc.34.2021.99-122>

**Resumen:** El ms. 9-2563 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Madrid) contiene un ciclo de ocho epigramas burlescos inéditos del licenciado Francisco Pacheco (1535-1599) sobre el célebre esgrimidor Jerónimo Sánchez de Carranza, autor de la *Philosophía de las armas* (Sanlúcar de Barrameda, 1582). En ellos destaca la crítica a la imagen pública que Carranza trataba de construir mediante un retrato encargado al pintor Juan Bautista Vázquez el Viejo. El artículo ofrece la edición crítica, traducción española y comentario lineal de los epigramas 3 a 6.

**Palabras clave:** Francisco Pacheco; Jerónimo Sánchez de Carranza; epigramas burlescos neolatinos; autorrepresentación; Renacimiento; Humanismo; Sevilla; siglo XVI; Juan Bautista Vázquez El Viejo.

**Abstract:** Ms. 9-2563 of the Library of the Royal Academy of History in Madrid contains a series of eight unpublished Latin epigrams written by Francisco Pacheco deriding the famous swordsman Jerónimo Sánchez de Carranza, author of *Philosophía de las armas* (*Philosophy of Weapons*, Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1582). Amongst its aims, there is a criticism on the self-representation the swordsman sought to show publicly through the commissioning of a portrait by the painter Juan Bautista Vázquez el Viejo. This paper offers the critical edition, Spanish translation, and commentary of epigrams 3-6.

**Keywords:** Francisco Pacheco; Jerónimo Sánchez de Carranza; neo-Latin farcical epigrams; self-representation; Renaissance; Humanism; 16<sup>th</sup> century; Seville; Juan Bautista Vázquez El Viejo.

**Sumario:** INTRODUCCIÓN | EDICIÓN CRÍTICA Y TRADUCCIÓN | COMENTARIO | CONCLUSIONES | BIBLIOGRAFÍA.

**Summary:** INTRODUCTION | CRITICAL EDITION AND TRANSLATION | COMMENTARY | CONCLUSIONS | BIBLIOGRAPHY.

## INTRODUCCIÓN

En<sup>1</sup> una reciente publicación<sup>2</sup> he realizado un estudio de conjunto de un ciclo de ocho epigramas inéditos del licenciado Francisco Pacheco (Jerez de la Frontera, 1535-Sevilla, 1599) sobre el famoso espadachín y teórico de la esgrima Jerónimo Sánchez de Carranza (Sevilla, ca. 1539-Santiago de Guatemala, ca. 1608)<sup>3</sup>. Como he argumentado en ella, la obra debió de componerse hacia 1569, con motivo del intento inicial de publicación por Carranza de su *Libro [...] que trata de la Philosophía de las armas y de su destreza y de la aggresión y defensión christiana*, concluido, según declara el autor en su colofón, ese año. Pese a que la licencia de publicación fue concedida ese mismo año, la impresión del libro terminaría demorándose hasta 1582<sup>4</sup>, lo cual no debió de ser incompatible con cierta difusión de su contenido. Como quiera que fuera, la serie epigramática tiene como objetivo ridiculizar al célebre esgrimidor. Se centra en la crítica de la petulante imagen que se esforzaba por construir de sí mismo, especialmente a través de un retrato encargado al afamado pintor Juan Bautista Vázquez el Viejo<sup>5</sup>. A tal autorrepresentación Pacheco opone una imagen muy diferente del espadachín, a quien caracteriza como ‘lenguaraz’ (6, 1 *uerbosi*), ‘valentón’ (6, 3 *spirantemque minax*) y, por si fuera poco, ‘sodomita’ (8 *In mollem thrasonem*), y a quien acusa de plagiador (1, 4 *reus plagii*).

En el mencionado artículo solo tuve espacio para presentar la edición crítica, traducción y comentario de los dos primeros epigramas. Dedico ahora el trabajo

<sup>1</sup> Quiero agradecer a Manuel Olmedo y a Francisco Javier Escobar la ayuda prestada para la elaboración de este trabajo, a Daniel López-Cañete, Guy Lazure y Juan Carlos Jiménez del Castillo su atenta lectura del mismo y preciosas sugerencias, y a los anónimos revisores sus oportunas indicaciones. Esta investigación se ha realizado en el marco del Proyecto del Plan Nacional de I+D PGC2018-094604-B-C31 (MCIU/AEI/FEDER, UE), y del Proyecto de “Red de Excelencia” FFI2017-90831-REDT.

<sup>2</sup> POZUELO CALERO (2021).

<sup>3</sup> Sobre Carranza deben destacarse estudios como ESCOBAR BORREGO (2020), HERMOSO RIVERO (2016), OLMEDO GOBANTE (2019) y CHAUCHADIS (1993). Sobre la vida y obra de Pacheco, POZUELO CALERO (2004) XXIII-XCVI.

<sup>4</sup> OLMEDO GOBANTE (2019) 107.

<sup>5</sup> No hay noticias de la pervivencia de dicho cuadro, que ESCOBAR BORREGO (2020) 52-53, atribuye convincentemente a Vázquez. La referencia de Pacheco al artista como *Baptista* apunta en tal sentido; véase el comentario al epigrama 6.

presente a los cuatro que los siguen, esto es, los epigramas 3 a 6 (ff. 76r-77v; véanse las láminas 1 y 2), con el propósito de hacer públicos estos curiosos textos, desenmarañar en lo posible sus oscuridades e indagar en el mensaje que encierran, particularmente interesante debido a que afecta a una cuestión tan importante en la cultura moderna como la autorrepresentación de los autores y la recepción de esta en el entorno<sup>6</sup>.

Mantengo los mismos criterios de edición<sup>7</sup>, guiados por el respeto a la mayor parte de las peculiaridades gráficas del latín de Pacheco<sup>8</sup>. Así, conservo la notación como *n*, no *m*, de la nasal ante *-que*, *-quid*, etc., enclíticos (5, 5 y 5, 7 *nunquid*), así como alguna grafía peculiar como 3, 1 *setis* (variante de *saetis*). Sólo he intervenido en algunos casos, como la restitución del diptongo *ae*, en aquellos casos en que Pacheco lo escribe monoptongado, sea como *e caudata* (6, 1 *Carranzę*), o como *e* (6, 5 *que*). También en las grafías *u/v*: siguiendo el uso de su época, Pacheco escribe sistemáticamente *v* en inicial de palabra y *u* en interior o final, sin que importe si se trata de usos vocálicos o consonánticos (3, 3 *auersam*; 4, 7 *vetustas*); en todos estos casos, dado que la diferenciación gráfica carece de fundamento fonético, he editado *u* (*V* si es mayúscula). He restituido igualmente a su forma correcta las que podemos considerar faltas cometidas por Pacheco en nombres propios y sus lapsus en algún nombre común. Es el caso de *Thymantis* (5,1), *Appellis* (5,2) y *nobille* (lapsus por influencia del cercano *Appellis* en 5,2), grafías que he enmendado restituyendo las formas correctas que pretendía escribir Pacheco, *Timanthis*, *Apellis* y *nobile*. Asimismo he modernizado la puntuación. Tras cada epigrama añado sus aparatos crítico y de fuentes (en este señalo la coincidencia de sede métrica con el signo #...#) y su traducción española.

## EDICIÓN CRÍTICA Y TRADUCCIÓN

### [III]

#### In eundem

Hispidā barba, truces oculi, manus horrida setis  
 arguit esse marem; tecta marisca negat.  
 Auersam effigiem possit si reddere pictor,  
 nossemus generis cuius imago foret.

<sup>6</sup> Sobre la autorrepresentación en Carranza véase OLMEDO GOBANTE (2019) 109. Sobre la cuestión en las letras modernas, RUIZ PÉREZ (2009) y MONTERO y SÁNCHEZ JIMÉNEZ (2017) (citados por Olmedo), así como, sobre el entorno de Pacheco, LAZURE (2018), con bibliografía. Quizás Lope de Vega es el autor aurisecular que más estudios ha recibido en esta línea, entre los que cabe destacar WRIGHT (2001).

<sup>7</sup> Véase POZUELO CALERO (2021) 117.

<sup>8</sup> Véanse en POZUELO CALERO (2004) CXXXI-CXXXIII.

*In titulo eiusdem erassum ante in eundem M*

1 IVV. 2, 11 #Hispidam membra# quidem et durae per brachia #saetae# | SIL. 13, 333 barba hispida | STAT. Theb. 7, 474 Ecce truces oculos; SEN. Oed. 921 Vultus furore torvus atque oculi truces | VAL. FL. 2, 307 #manus horrida matrum# 2 PETRVS LOTICHIVS SECVNDVS eleg. 4, 3, 136 Naturae facies arguit esse bonae 3 GEORGIVS AEMILIVS, *Biblicae Historiae* (1539, no paginado) Si sonitum armorum potuisset #reddere pictor#

[TRADUCCIÓN]

Al mismo

Su barba hirsuta, sus ojos feroces, su mano cubierta de vello manifiestan que es varonil; el pedazo de higo que esconde lo niega. Si el pintor pudiera ofrecernos el retrato desde detrás, sabríamos a qué sexo corresponde la imagen.

[IV]

In Artocreophontis signum

Haec est illa ferox Artocreophontis imago,  
 cuius adhuc saeuo spirat in aere furor.  
 Non decus hoc illi generosi palma duelli,  
 Maurica non strages aut Othomana dedit.  
 Quod gladius, quod claua potest, quod et arcus et hasta, 5  
 ipse quidem solo dente peregit opus.  
 I nunc, Alcidae titulos extolle, uetustas:  
 plus est, non faciens, si tamen iste facit.

*In titulo eiusdem erassum post signum M*

1 MART. 7, 69-70 #Haec est illa# tibi promissa Theophila, Cani, / #cuius#; Ov. fast. 6, 713 #Haec est illa dies# qua; LVCAN. 7, 254 #Haec est illa dies# mihi quam | VERG. Aen. 3, 489 #super Astyanactis imago#; Ov. epist. 9,67 #crudi Diomedis imago# 2 Ov. Pont. 4, 2, 3 #Cuius adhuc# 5 VERG. Aen. 6, 167 Et lituo [...] #et hasta# 6 Ov. epist. 3, 5, 45 #Ipse quidem# | Ov. trist. 4, 10, 124 #dente momordit opus# 7 STAT. silu. 1, 6, 39 I nunc, saecula compara, vetustas | Ov. ars 3, 77 #cum pelle vetustas# 8 Ov. Pont. 1, 2, 114 mouissent #si tamen# ante tuum | MART. 8, 24, 5 Non facit ille deos: qui rogat, #ille facit#

## [TRADUCCIÓN]

## A una escultura de Artocreofonte

Esta es la famosa feroz representación de Artocreofonte, cuyo furor respira aún en el rabioso bronce. No ha sido la palma de una victoria en una guerra honrosa, ni una matanza de moros u otomanos lo que le ha otorgado este honor. El merecimiento que logran las espadas, las clavas, los arcos y las astas, él lo ha alcanzado solo con sus dientes. Así que ven, Antigüedad, y pon por las nubes los títulos del Alcida: Carranza es más, pese a no hacer nada, si es él quien se inventa sus triunfos.

## [V]

## In Carranzae effigiem

Cuius imago ducis? Cuius labor? Anne Timanthis?  
 Fortis an Aeacides, nobile Apellis opus?  
 Quantus honos fronti! Quanta ferus indole uultus  
 spirat! Et ore truci quantus in arma furor!  
 Nunquid hic Alcides sine claua et pelle leonis? 5  
 Nunquid Aristomenes? Sed tamen ensis abest.  
 An Mustapha ferox? En tortae cornua barbae.  
 Num positis armis sic, Solymane, sedes?  
 Adde hastam duroque ocreas adamante rigentes:  
 Mars erit. Adde decus cassidis: Hector erit. 10  
 Carranzae hic titulus, sed nulla hic arma Carranzae.  
 Quatuor artocreas pingito: verus erit.

*In titulo eiusdem erassum post effigiem M 1 Timanthis emendauit: Thymanthis (supra Thimantis in litura) M 2 nobile emendauit: nobile perperam M | Apellis emendauit: Appellis M*

1 VERG. ecl. 3, 1 Dic mihi, Damoeta, #cuium pecus? an Meliboei?# 2 ILIAS LATINA 73 #At ferus Aeacides#; STAT. Ach. 1, 852 #At ferus Aeacides# | OV. trist. 1, 10, 30 Hemoniae #nobile gentis opus#; MART. 6, 73, 2 #nobile cernis opus#; PROP. 2, 31, 10 Et ualuae, Libyci #nobile dentis opus# 3 STAT. Theb. 2, 160 #Quantus honos# quantusque pudor; PONTANVS *De amore coni.* 2, 4, 22 #Quantus honos mensis# | VERG. Aen. 10, 826 Quid pius Aeneas #tanta# dabit #indole# dignum? 4 ILIAS LATINA 996 Ore truci iactat | LYCAN. 2, 254 nullum furor egit in arma 5 VERG. Aen. 2, 722 insternor #pelle leonis# 6 OV. ars 1, 445 #sed tamen# apta deast 7 STAT. Theb. 6, 539 torta mollitur robora #barba# 9 CLAVD. bell. Get. 26, 213 #adamante rigentes# [scil. muri]; STAT. silv. 1, 2, 69 #duro# nec enim ex #adamante# creati 10 OV. fast. 2, 714 oscula #victor erit#; PROP. 2, 30, 38 #cuspidem Bacchus erit# 12 MART. 10, 1, 2 legito pauca: libellus #ero#; OV. fast. 4, 376 Qui dicit "quondam sacrata est colle Quirini / hac Fortuna die Publica" #uerus erit#; MART. 4, 52, 2 iam caprificus #erit#

## [TRADUCCIÓN]

## Al retrato de Carranza

¿De qué caudillo es esta imagen? ¿De quién la obra? ¿Será de Timantes? ¿O será el animoso Eácida, en una famosa obra de Apeles? ¡Qué alto honor en su frente! ¡Qué alta condición exhala su fiero rostro! ¡Y qué enorme furia llamando a las armas en su expresión feroz! ¿Podría ser este el Alcida sin su clava y su piel de león? ¿Podría ser Aristómenes? Mas le falta la espada. ¿O el feroz Mustafá? Mira los cuernos de su rizada barba. ¿Es así como te sientas, Solimán, cuando dejas las armas? Ponle una lanza y unas rígidas grebas de duro diamante: sería Marte. Ponle la distinción de un yelmo: sería Héctor.

La imagen exhibe el nombre de Carranza, pero de Carranza no se ven armas ningunas. Pues píntale cuatro choripanes: quedará tal cual es.

## [VI]

## In eundem

Aspice uerbosi mores atque ora Carranzae;  
 natura melius reddidit arte manus.  
 Spirantemque minas et torua fronte timendum  
 finxit, et in tuta pace, sine ense, trucem.  
 Credere ridiculis facit haec pictura trophaeis:           5  
 omnia quae uerus finxerat, iste potest.  
 Desine iam falsos laudum, Carranza, colores:  
 haec manus, iste color secula mille dabit.

*In titulo eiusdem erassum ante in eundem M*

2 AVS. epigr. 63, 3 Reddidit [*scil.* Niobem] artificis manus 3 AMBR. patr. 12, 57 spirans minas et homicidia; IOACHIM DU BELLAY *Elegiae* 2, 20 Antiquas spirant [*scil.* Romana moenia] imperiosa minas | VERG. Aen. 3, 636 torua solum sub #fronte# latebat | VAL. FL. 1, 38 #fronte timendus# 7 VERG. Aen. 12, 800 #Desine iam#; MART. 5, 50, 7 #Desine iam# 8 LOTICHIVS carm. 3, 10, 15 #gaudia mille dabit#

## [TRADUCCIÓN]

## Al mismo

Mira el carácter y la expresión del lenguaraz Carranza: una mano con su arte lo ha reproducido con más veracidad que la que ofrece al natural. Lo ha representado exhalando amenazas, inspirando temor con su ceñuda frente, y en

actitud feroz –aun sin la espada–, pese a no mediar alteraciones de la paz. Esta pintura induce a creer en triunfos ridículos: ese es capaz de creerse todas las cosas que su yo real ha imaginado. Déjate ya, Carranza, de falsas simulaciones de méritos: son esta mano y este color los que te darán mil siglos de fama.

## COMENTARIO

**Epigrama III.** Pese a que el título, *In eundem* (que se repetirá en los epigramas 6 y 7 del ciclo), parece apuntar a la propia persona de Carranza, el contenido alude en concreto a su retrato pictórico. Debemos considerar la primera oración (vv. 1-2a) como la descripción del personaje tal como aparece en él, caracterizado por una apariencia exageradamente varonil. Como contrapunto, el segundo hemistiquio del v. 2 añade una apreciación del poeta, que, al aludir a unas hemorroides ocultas del retratado, introduce una insinuación sobre su condición de sodomita, según veremos. El segundo dístico abunda en la idea del contraste entre apariencia y realidad, al añadir que si el pintor hubiera retratado a Carranza desde atrás conoceríamos el verdadero sexo del personaje (*cf. infra*).

La carga crítica de la composición, en suma, reside en la denuncia de la falsedad de la autorrepresentación de Carranza, concretada en la grave acusación sexual que contiene, que eleva considerablemente, respecto a los epigramas anteriores, la temperatura de la invectiva contra Carranza, y que reaparecerá en otros lugares del ciclo (el epigrama 8 [f. 77v] lleva por título *In mollem thrasonem*, “Contra un valentón sodomita”).

La composición se inspira claramente en el comienzo de la sátira 2 de Juvenal, dirigida contra los que se presentan como moralistas, cuando en realidad son degenerados y, en concreto, sodomitas. Pacheco toma de ahí, por un lado, la idea de que no hay que fiarse de la apariencia (IVV. 2, 8 *Frontis nulla fides* [“nada hay que fiarse de la facha”]), que aplica a la vistosa representación de Carranza, y, por otro, reproduciendo dos expresiones en idénticas posiciones métricas (*#Hispida membra#* [con sustitución del segundo término por *barba*], y *#saetae#*), la de que en concreto la presencia de pelos hirsutos cubriendo los miembros, indicadores de severidad –y masculinidad–, puede estar encubriendo unas hemorroides, síntoma (véase *infra*) de prácticas sodomíticas (vv. 11-13):

Hispida membra quidem et durae per brachia saetae  
promittunt atrocem animum, sed podice leui  
caeduntur tumidae medico ridente mariscae

Desde luego tus carnes velludas y esas duras cerdas de tus brazos confirman un talante severo, pero del ojete rasurado te rebanan gordos higos entre las sonrisas del médico<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> SOCAS (1996) 83.

Por lo demás, como me indica mi colega y amigo Daniel López-Cañete, el ataque a este tipo de individuos, en apariencia, por sus barbas pobladas y su vestimenta austera, rígidos estoicos, pero en realidad caracterizados por su perversidad sexual, es recurrente en la obra de Marcial; recuérdese 1, 96; 7, 58; 12, 42 o 1, 24, que reproducimos a continuación:

Aspicias incomptis illum, Deciane, capillis,  
 cuius et ipse times triste supercilium,  
 qui loquitur Curios adsertoresque Camillos?  
 Nolito fronti credere: nupsit heri

¿Ves, Deciano, a aquel con los cabellos en desorden, cuya sombría seriedad incluso tú mismo temes, que habla de los Curios y los Camilos, paladines de la libertad? No te fíes de su porte: se convirtió en esposa ayer<sup>10</sup>.

Formalmente, pese a su procacidad, el poema posee notable elegancia, gracias a la concurrencia de diversos artificios característicos de la mejor poesía latina clásica: el primer verso está compuesto utilizando *uncturae* de diversos poetas latinos –Juvenal, Silio Itálico, Estacio, Valerio Flaco (véase el aparato de fuentes)–, que le aportan sonido clásico; el segundo presenta una cuidadosa composición de sus dos hemistiquios, los dos conformados por tres palabras, y con el verbo en posiciones opuestas, subrayando el sentido antitético de una y otra mitad. Los dos últimos versos presentan alteraciones en el orden de palabras características de la poesía clásica, con la expresión proléptica de *auersam effigiem possit* antes de la conjunción *si*, y de *generis* antes del interrogativo que da inicio a la interrogativa indirecta a la que pertenece.

**Título.** En un estado inicial (*cf.* aparato crítico) el título de este epigrama (como el de los epigramas 6 y 7) parece haber sido *Eiusdem* (“Del mismo”). Posteriormente Pacheco ha tachado el término *Eiusdem*, tanto aquí como en todos los epigramas de la serie salvo el primero, en el que la secuencia tachada es *Pachequi epigramma*. Al mismo tiempo ha añadido al inicio del folio primero un título conjunto para el ciclo, *Pachequi epigrammata*, que deja constancia de la autoría de todas las composiciones. Su acción se ha completado con la adición del título *In eundem* para las composiciones cuyo título inicial se reducía a *Eiusdem*, esto es, las 3, 6 y 7.

**Verso 1.** Como indicaba en mi presentación de conjunto de los epigramas<sup>11</sup>, Pacheco antes de escribirlos había compuesto una extensa *Elegía a Sevilla* (*Tu quoque, quae satis mandas noua semina terris...*) caracterizada por contener un hiperbólico elogio de Carranza de más de dos centenares de versos. El retrato que ofrecía ahí (f.

<sup>10</sup> ESTEFANÍA (1996) 67.

<sup>11</sup> POZUELO CALERO (2021) 108-111.

27r, vv. 187-190) del personaje era bien distinto del que encontramos en este epigrama:

Et mores pictura notat: stat comis in alta  
 fronte lepos; †clemens† ora serenat honos;  
 purpureo nitet ore pudor, quique igne benigno  
 dulce rubent oculi, symbola mentis habent 190

También sus hábitos recoge la pintura: hay un encanto amable en su alta frente; una plácida dignidad serena su rostro; brilla el pudor en su purpúrea boca, y sus ojos, dulcemente matizados del rojo de un fuego bondadoso, son espejos de su alma.

El radical cambio de valoración quizás respondiera a un fracasado intento, que sugiere Escobar<sup>12</sup>, del joven Pacheco por acceder al exclusivo círculo humanístico del duque de Medina Sidonia, al que pertenecía Carranza.

**manus horrida setis.** Observéese (*cf.* aparato de fuentes) cómo Pacheco combina dos fuentes, como son Juvenal 2, 11 y Valerio Flaco 2, 307, para elaborar el final de su verso, logrando así un sonido altamente clásico.

**2 marisca.** Propiamente este término designa un tipo de higo, grande y de calidad inferior (*cf.* OLD, s. v.). Como metáfora sexual designa, como el *ficus*, las hemorroides, “usually thought to have been induced by anal penetration”<sup>13</sup>. El mismo Calepino<sup>14</sup>, que Pacheco sin duda alguna conoce y maneja, recogía que *marisca* designan las “tumoraciones ulcerosas que aparecen alrededor del ano *debido a la lujuria invertida*” (*tubercula ulcerosa quae ex praepostera libidine circa podicem nascuntur*).

**3 reddere pictor.** Esta *iunctura* no aparece a final de hexámetro en la latinidad antigua, pero sí en la moderna, particularmente en epigramas del siglo XVI asociados a representaciones iconográficas, en las que desarrolla a menudo la idea de “si el pintor pudiera captar la verdad...”. Así, en Georgius Aemilius<sup>15</sup>: la composición asociada al grabado de Josué con sus capitanes (“*Iosua cum suis ducibus*”) termina así (vv. 5-6): *Si sonitum armorum potuisset #reddere pictor# / aspiciens aliquis corpora uera putet* (“Si el pintor hubiera podido representar el sonido de sus armas, alguno, al verlo [el grabado], pensaría que son cuerpos reales”); o en Thomas Be-

<sup>12</sup> ESCOBAR BORREGO (2020) 54, n. 70.

<sup>13</sup> ADAMS (1987) 113, remitiendo a Marcial 6, 49, 11, donde un Príapo amenaza con producirle una almorraña [*ficus*] a quien se atreva a robar, y a Juvenal 2,13 [*cf. supra*]).

<sup>14</sup> CALEPINO (1565) 645, s. v. ‘*mariscae*’.

<sup>15</sup> AEMILIVS (1539) no paginado.

con<sup>16</sup>: en su contraportada, bajo un retrato del autor figura un epigrama manifestando que el grabador ha logrado retratar el rostro de Becon, pero que el retrato de su alma, que *ningún pintor puede reproducir*, lo ofrecen sus propios escritos: *Mentis, quam nullus potuit tibi #reddere pictor#, / effigiem scriptis, praebuit ipse suis* (vv. 3-4).

**4 generis.** Pacheco usa aquí *genus* con la acepción de ‘sexo’ (en alusión a varón/mujer)<sup>17</sup>. Obviamente subyace en el pasaje la idea de que el sodomita no pertenece al sexo masculino, en consonancia con numerosos lugares de Marcial, que –por poner un ejemplo– increpa análogamente a un personaje en estos términos (6, 64, 5): *possit sponsam te sponsa vocare* (“tu mujer podría llamarte su mujer”).

**Epigrama 4.** Constituye una anomalía dentro del ciclo epigramático, al estar dedicado no a un retrato pictórico (*effigies*), como el resto de composiciones, sino a una representación escultórica (*signum*) de Carranza en bronce (v. 2 *in aere*). Si tal escultura existió, hemos de suponer que era fruto, al igual que la pintura, de un encargo del esgrimidor a Juan Bautista Vázquez el Viejo, con quien coincidía en el círculo de humanistas, artistas y poetas reunido en torno al VII duque de Medina Sidonia por las décadas de los sesenta y setenta<sup>18</sup>. Como se sabe, Vázquez trabajaba como escultor en madera y bronce, como pintor y como grabador<sup>19</sup>. El encargo formaría parte del plan de autopromoción que estaba desarrollando Carranza. Precisamente el sentido del epigrama es criticar dicho plan, denunciando que era pura palabrería y falsedad.

La composición comienza presentando la escultura de Carranza, caracterizada por la ferocidad, y prosigue expresando una objeción a su evidente mensaje: tamaño fiereza no se basa en hazaña real alguna del representado. El dístico final denuncia, como conclusión, que, en la imagen que Carranza presenta de sí mismo, sus méritos superan los de Hércules, aun no habiendo logrado nada. En otras palabras: es pura falsedad. La crítica contra Carranza se centra, pues, en dos acusaciones: carece de méritos y se los inventa sin rubor.

El epigrama presenta una estructura precisa y eficaz: el primer dístico ofrece la *descriptio* de la escultura. Los dísticos segundo y tercero añaden una *narratio* con la estructura “No [le han deparado estos honores sus hazañas militares], sino [su diente]”. El dístico final extrae la conclusión lógica, expresada, a través de una ironía.

También aquí, como en el epigrama anterior, es destacable el sonido clásico derivado del uso de expresiones de poetas romanos (véase aparato de fuentes), muy abundantes en los vv. 1-2 (Marcial, Virgilio y Ovidio, sobre todo), menos en los 3-

<sup>16</sup> BECON (1563). Puede leerse el epigrama en *Typographical Antiquities or The history of printing in England, Scotland and Ireland*, vol. IV, Londres, 1819, p. 96.

<sup>17</sup> Véase *OLD*, s. v. ‘genus’, 8; *ThL* 6,2: 1895, ll. 32ss.

<sup>18</sup> ESCOBAR BORREGO (2020) 41.

<sup>19</sup> Puede verse el catálogo de su obra en PORRES BENAVIDES (2019) 207-423.

5, debido a su asunto, más específico y contemporáneo, y más, nuevamente, en los 6-8 (Ovidio, Estacio y Marcial).

**Título.** Detrás del título el ms. muestra tachado el término *eiusdem* (cf. aparato crítico). La razón ha sido explicada en la nota al título del epigrama 3.

**Artocreophontis.** Imitando el hábito de los comediógrafos romanos –en especial Plauto–, y quizás también con intención de parodiar el afectado uso por Carranza de pseudónimos griegos para los protagonistas de su tratado<sup>20</sup>, Pacheco acuña antropónimos parlantes griegos que aplica a Carranza con intencionalidad burlesca. En el ciclo epigramático utiliza en concreto dos: *Artocreandrus* y *Artocreophontis* (transcribo de este la forma en genitivo, única que figura). El primero aparece en dos lugares: en 2, 8<sup>21</sup> el poeta, tras describir el modo en que la turba adoraré a Carranza, como a un dios, añade: *Atque deus nobis Artocreandrus eris* (“Y para nosotros serás el dios Artocreandro”); en 8, 26 le espeta que un hombre no *conoce* (en sentido bíblico, evidentemente) a otros hombres (*uir / cognoscit nullos, Artocreandre, uiros*), lo que equivale a una acusación de sodomía. El segundo, *Artocreophontis*, aparece en el título y el v. 1 del presente epigrama.

El primer formante de ambos apelativos, *artocreas* (aparecerá exento en 5,12), es un helenismo (ἄρτόκρεας, -ατος), introducido en el latín por Persio (6,50 *oleum artocreas popello / largior* [“ofrezco aceite y ἄρτόκρεας al populacho”]), que designa, como recogía el diccionario de Calepino<sup>22</sup> –sin duda el más influyente en la época–, un *cibi genus ex pane* [ἄρτος -ου] *et carne* [κρέας -ατος] *minutim concisa confectum* (un “tipo de comida elaborado con pan y carne picada”, es decir, una suerte de choripán o hamburguesa). El segundo formante de la primera acuñación sería *-άνδρος* (‘varón’), sufijo de numerosos antropónimos que pasan del griego al latín, como –por citar unos ejemplos– *Euandrus*, *Cassandrus* o *Pisandrus*. Su efecto es doble: por un lado, la comicidad inherente a semejante apelativo, equivalente a algo así como ‘el varón de los choripanes’; por otro, la alusión velada al talante del personaje, siempre presto a hacer picadillo a otros. En cuanto a la formación segunda, *Artocreophontis*, el sufijo, según me sugiere con su habitual sagacidad Daniel López-Cañete, tendría mucho sentido que fuera *-φόντης*, entendido como derivado de *φονεύω* (‘matar’), posible formante de antropónimos griegos que pasan al latín como *Bellerophon*. Pacheco estaría sugiriendo el sentido ‘asesino de choripanes’, que casa a la perfección con los vv. 5-6: lo que otros logran con las armas, Carranza lo ha realizado *con sus dientes (solo dente)*. Además, la idea de “matador

<sup>20</sup> Eudemio, Meliso, Charilao, Polemarcho y Philandro. Véase OLMEDO GOBANTE (2019) 108; CHAUCHADIS (1993) 77-78.

<sup>21</sup> POZUELO CALERO (2021) 118.

<sup>22</sup> CALEPINO (1565) 103.

[/devorador] de carne” deja abierta la puerta a un sentido obsceno de ‘carne’, como ya hizo Aristófanes<sup>23</sup>, en línea con la acusación de sodomía que le lanza Pacheco.

En definitiva, ambos antropónimos confluyen para expresar una maligna insinuación: frente a la petulante imagen que Carranza difunde de sí mismo, en realidad no es más que un paniaguado. En ello abundará el uso de *artocreas* en 5, 12 (véase comentario *ad loc.*).

**signum.** Sin duda el término se refiere a una representación escultórica, como indica la referencia al bronce en el v. 2, y el hecho de que sólo en este epigrama aparece *signum*, frente a *effigies* en todos los demás. Además, en el siglo XVI *signum* se siente ligado al arte escultórico, según señala taxativamente Calepino<sup>24</sup>, que indica que “las *tabulae* son obras pictóricas, frente a los *signa*, que son escultóricos” (*Tabulae igitur, picturae sunt; signa uero, statuae*), por más que los diccionarios actuales recojan que el término puede designar ambas obras artísticas<sup>25</sup>.

**2 spirat.** Pacheco encarece la calidad de la obra manifestando que la representación “respira”, como si tuviera vida. Marcial usó de la misma figura en lugares como 7, 84, 1 *Dum mea Caecilio formatur imago Secundo / spirat et arguta picta tabella manu...* (“Mientras mi retrato para Cecilio Secundo toma forma y la tablilla pintada respira bajo la mano diestra del artista...”)<sup>26</sup>.

**saevo [...] aere.** No nos consta el uso de esta *iunctura* en la poesía latina antigua.

**3 generosi [...] duelli.** El calificativo tiene mucha intención, pues uno de los dardos de Pacheco contra Carranza es que este es un valentón, por lo que sus combates y eventuales victorias son los propios de los bravos del hampa.

**4 Maurica.** El adjetivo *Mauricus* es una variante de *Maurus* usada muy raramente en la Antigüedad, como por ejemplo en Amiano 29, 5, 2 *per nationes Mauricas*.

**6 dente.** Entiendo que es un singular por plural. Sobre el sentido de la expresión, véase el comentario a *Artocreophontis* (epigr. 4, título).

**7 I [...] vetustas** (“ven, Antigüedad”). Pacheco plantea un sobrepujamiento irónico (“las hazañas de Carranza superan las del mismo Hércules”) a través de un desafío a

<sup>23</sup> *Eq.* 428; *cf.* HENDERSON (1991) 129; LÓPEZ-CAÑETE (2019) 87-88, n. 83. Agradezco esta observación a Daniel López-Cañete.

<sup>24</sup> CALEPINO (1565) 1006, s. v. ‘*signum*’.

<sup>25</sup> Así *OLD*, s. v. ‘*signum*’, 12.

<sup>26</sup> Trad. ESTEFANÍA (1996) 287.

la Antigüedad en el sentido de que reivindique las hazañas del Alcida: no le servirá de nada porque las de Carranza son mayores. El texto guarda notable similitud con Estacio, silv. 1, 6, 39-42, donde el poeta desafía a la Antigüedad a comparar la edad presente –la del reinado de Domiciano– con la mismísima Edad de Oro:

I nunc, saecula compara, Vetustas,  
antiqui Iouis aureumque tempus:  
non sic libera uina tunc fluebant  
nec tardum seges occupabat annum

Ven ahora, Antigüedad: compara los siglos del prístino Júpiter y su edad de oro: en aquella época no fluía el vino libre de esta suerte ni se prolongaba la siega hasta el fin del año<sup>27</sup>.

Aunque el metro es distinto –se trata de endecasílabos falecios–, resulta revelador que el v. 39 tiene el mismo comienzo y final que nuestro v. 7.

**8** Un modo de hallarle sentido a este un tanto oscuro verso final es el que refleja nuestra traducción. El *acumen* radicaría, amén de en la ironía, en la distinta acepción con que se utiliza (diáfora) el verbo *facere* en sus dos apariciones: en la primera tiene su sentido intransitivo de “actuar”, “entrar en acción”<sup>28</sup>; en la segunda, su sentido habitual transitivo<sup>29</sup>, sobrentendiéndose como complemento directo –no expresado– el mismo de la oración anterior, *titulos*. Evidentemente se trata de una ironía que encierra un ataque demoledor contra Carranza: la imagen que este se afana por construir carece de la más mínima base real; es pura palabrería.

**Epigrama 5.** El argumento se centra en el petulante retrato de Carranza. El poeta, asombrado por su ferocidad, se pregunta quién será su autor –¿Timantes, Apeles?– y, sobre todo, quién el personaje retratado. Se le ocurren diversas posibilidades, todas ellas coincidentes con portentos de fiereza y crueldad proverbiales, pertenecientes a la mitología –Aquiles, Hércules, Marte, Héctor–, la historia antigua –Aristómenes– y la moderna –Kara Mustafá, Solimán el Magnífico–. Finalmente el poeta encuentra escrito en el lienzo el nombre del personaje, “Carranza”, aunque sin blasón. Esta significativa ausencia, incongruente con la magnificencia de la que hace gala el retratado, da pie al autor a rematar el epigrama con un aguijón cómico y visual, al invitar al espectador a pintarle, a falta de otro, un escudo de armas apropiado, consistente en cuatro choripanes.

La parodia se ceba en la rimbombante autorrepresentación que exhibe el retrato de Carranza. La carga crítica del epigrama apunta a dos aspectos: por un lado, una debilidad del esgrimidor que contrasta con su grado de arrogancia, cual es su

<sup>27</sup> Trad. TORRENT RODRÍGUEZ (2002) 52.

<sup>28</sup> OLD, s. v. ‘facio’, 27.

<sup>29</sup> OLD, s. v. ‘facio’, 1.

carencia de nobleza. Tal denuncia ataja, además, el permanente intento de aquel por presentarse como amigo de aristócratas y poetas en su *Philosophia de las armas* (por ejemplo, a través de los interminables paratextos que incluye en su obra: tres dedicatorias al duque de Medina Sidonia y una carta consolatoria a “su amigo” Pedro de Zúñiga por la muerte de su madre, la duquesa de Béjar, amén de numerosas composiciones de autores prestigiosos como Fernando de Herrera y Mosquera de Figueroa)<sup>30</sup>. Por otro lado, la falsedad de la imagen construida. Los vv. 9-10 abundan en ello al expresar gráficamente lo fácil que es crear una imagen falsa por medio de dos ejemplos de la mitología: basta añadir en un retrato estos o aquellos atributos para convertir al retratado en Marte o en Héctor.

Hay que destacar nuevamente el sonido clásico y la elegancia que presta a la composición el uso de expresiones de poetas clásicos (cf. aparato de fuentes), especialmente Virgilio (vv. 1; 3; 5), Ovidio (vv. 2; 12), Marcial (v. 2), Estacio (vv. 2; 3; 9) y Claudiano (v. 9).

**Verso 1.** Obsérvese cómo Pacheco utiliza el famoso inicio de la égloga 3 de Virgilio (cf. aparato de fuentes) para componer el verso. El efecto, al aplicarse el patrón original a un tema tan distante, es cómico.

*Timanthis.* Nótese (cf. aparato crítico) que Pacheco escribe *Thymantis*, corregido a su vez sobre *Thimantis*. Resulta evidente su inseguridad con términos griegos. Dado que constituye una falta, he corregido el término a su forma correcta –la que Pacheco deseaba escribir–. Como se sabe, Timantes de Sición (s. IV a. C.) es mencionado por Plinio el Viejo (nat. 35, 73-74) como uno de los grandes pintores de la Antigüedad.

**2 Fortis an Aeacides nobile Apellis opus.** Como en el caso de *Timanthis*, Pacheco escribe erróneamente *Appellis* en lugar de la forma correcta en genitivo, *Apellis*, que he restituido en mi edición. Obsérvese, por otra parte, el lapsus *nobile* por *nobile* (corregido en mi edición), inducido sin duda por la doble *l* de *Apelles*. Plinio (nat. 35, 79-97) considera a Apeles de Cos (352-308 a. C.) el más grande de los pintores de la Antigüedad. En cuanto al antropónimo *Aeacides*, designa habitualmente en la poesía latina a los descendientes de Éaco, como son sus hijos Peleo y Telamón, y sus nietos Áyax Telamonio y Aquiles, entre otros (*ThLL* 1: 903-904). Hemos de suponer que Pacheco se refiere a este último, encarnación por antonomasia del guerrero feroz y despiadado. No existen noticias de un cuadro de Aquiles por Apeles: la referencia de Pacheco es una fantasía hiperbólica que sólo pretende poner en evidencia la desmedida grandilocuencia del retrato de Carranza.

<sup>30</sup> OLMEDO GOBANTE (2019) 109.

**6 Aristomenes.** Son varios los varones griegos de este nombre (cuyo valor sémico equivaldría a ‘el mejor en bravura’) mencionados en la latinidad antigua<sup>31</sup>. El más sobresaliente es sin duda el caudillo mesenio del siglo VII a. C. que logró retener durante once años el monte Hira frente a los espartanos, según relata Pausanias (4, 14-24), que lo llama “el mejor de los griegos”. A su celebridad contribuyó un portentoso: al extraerle, a su muerte, el corazón, lo hallaron cubierto de pelo, según recogen Valerio Máximo (1, 8, ext. 15) y Plinio (nat. 11, 185). Ya en la Edad Moderna Ravisio Téxtor lo incluye en su *Officina*, en sus elencos de hechos prodigiosos –por el vello encontrado en su corazón– y de varones de extraordinaria fortaleza corporal –por haber acabado con trescientos espartanos y haberse fugado repetidamente de las manos de ellos–<sup>32</sup>. Además, Alciato lo celebró en su emblema 33 como el mejor de los héroes poniendo en boca de un águila las siguientes palabras: *Quantum inter aves ego robore praesto, / tantum semideos inter Aristomenes* (“Cuanto yo represento entre las aves en lo tocante a la fuerza, lo representa Aristómenes entre los héroes”)<sup>33</sup>. Todas estas referencias han podido contribuir a la elección de este héroe para establecer su irónica comparación con Carranza, basada en dos rasgos de su retrato: por un lado, su ademán exageradamente heroico, y por otro, el abundante vello que cubre sus brazos y pecho, al que se refiere en otros lugares de su ciclo epigramático (3,1; 8,1-2 *Quod tibi [...] pectora setis / syluescunt...? [...¿Porque [...] tu pecho forma una selva de cerdas...?]*).

**sed tamen.** En la poesía hexamétrica, concretamente en Ovidio, es muy frecuente el uso de este grupo en idéntica sede métrica del pentámetro, a menudo en un contexto verbal muy semejante. De ahí el sonido clásico del hemistiquio. Cf. Ov. am. 1, 4, 14 #*sed tamen*# *ante ueni*; 1, 5, 13 #*sed tamen*# *illa tegi*; 3, 5, 8 #*sed tamen*# *aestus erat*; etc.

**ensis abest** (“le falta la espada”). La expresión da a entender que Carranza aparecía en el cuadro sin espada. La misma información se desprende del v. 8, que sugiere que el retratado aparece sentado y *sin armas* (*positis armis*), y de 6, 4 *Finxit [...] sine ense trucem* (“Lo ha representado en actitud feroz –aun sin la espada–). Debemos entender, pues, que la espada que menciona el epigrama 1 en su título (*In Carranzae effigiem gladium et librum tenentem*, “Diálogo sobre un retrato de Carranza con espada y libro”) y en los vv. 1-2 (*Vnde minanti / sica manu?* (“¿Por qué una daga en una mano amenazante?)) no estaba en las manos del personaje, sino flanqueándolo simbólicamente en el lienzo, junto al libro tachonado de clavos también mencionado (v. 2 *et clavis aureus unde liber?*, “¿Y por qué un libro dorado tachonado de clavos?”).

<sup>31</sup> Cf. *ThLL* 2: 584.

<sup>32</sup> RAVISIVS TEXTOR (1532) CCXIIIv y CXLr-CXLfr.

<sup>33</sup> ALCIATO (1581) 153.

**7 *Mustapha*.** Pacheco debe de referirse a Lala Kara Mustafá Pashá (ca. 1500-1580), conocido como Cara Mustafá Baxá en las fuentes contemporáneas, que azotó como corsario las costas del Mediterráneo occidental, y dirigió en 1565 las fuerzas de tierra otomanas en el sitio de Malta<sup>34</sup>. En el curso de esta campaña hizo demostraciones de crueldad en lances como la toma de la fortaleza de Santelmo, “executando en los cristianos con inhumana fiereza, y en los presos satisfaciendo su rabia, cebó bien su barbarie y su crueldad”, según la relación de Cabrera de Córdoba<sup>35</sup>. Más tarde, en 1570, tendría un papel destacado en la conquista de Chipre<sup>36</sup>. Como puede verse, Pacheco continúa comparando el retrato de Carranza con figuras de proverbial ferocidad, que en estos versos 7 y 8 pertenecen a la historia contemporánea.

**8 *Solymane*.** Solimán El Magnífico (1494-1566), décimo sultán del Imperio Otomano y gran artífice de su expansión, es presentado por las fuentes cristianas contemporáneas como soberbio y triunfador. Fernando de Herrera, por ejemplo, alude a él en términos como los siguientes: “el belicoso y afortunado príncipe Solimano, perpetuo enemigo de la religión cristiana”; “Solimano, conociendo cuánto importava el señorío del mar, se hizo tirano dél con tanta fuerza que nunca después fueron poderosas las galeras cristianas para poner algún terror en los ánimos de los suyos”<sup>37</sup>. Por lo demás, nótese la artística aliteración.

**9 *Adde hastam duroque ocreas adamante rigentes: Mars erit*.** La mayor parte de iconografías antiguas de Marte (Marte Grabovio, de Todi, etc.) lo representan armado y con lanza<sup>38</sup>, su atributo más característico (cf. Ausonio, Epitaph. 20,2 *hastati Martis ad effigiem*, “junto a una estatua de Marte con lanza”). Por otra parte, en el verso puede haber influido la estupenda armadura que Venus entrega a Eneas en la *Eneida* (8,620-625), forjada por Vulcano, que incluía yelmo, espada, coraza, grebas (de electro), lanza y escudo.

**11 *Carranzae hic titulus, sed nulla hic arma Carranzae*.** El narrador manifiesta la incongruencia (intensificada por la epanadiplosis) de que el cuadro muestre el nombre del retratado, como si se tratase de un miembro de la nobleza, pero no sus armas, como se esperaría.

***Carranzae*.** Obsérvese que en el primer uso de la palabra se cuenta la primera sílaba como larga, y en el segundo, contraviniendo el normativo alargamiento por posición, como breve (como sucederá igualmente en 6,1). Sabido es que en nombres

<sup>34</sup> CABRERA DE CÓRDOBA (1876) 195; 396; 414.

<sup>35</sup> CABRERA DE CÓRDOBA (1876) 437.

<sup>36</sup> HERRERA (1572), cap. IV (no paginado).

<sup>37</sup> HERRERA (1572), caps. I y V (no paginados).

<sup>38</sup> ELVIRA BARBA (2017) 226-228.

propios las normas prosódicas se relajan. En todo caso resulta llamativo que en el elogio de Carranza de la *Elegía a Sevilla*<sup>39</sup> Pacheco es más cuidadoso: cuando cuenta como breve la *a* primera escribe, con toda corrección y propiedad, *Caranza*, simplificando la *r*.

**12 *Quatuor artocreas pingito: verus erit.*** Pacheco ha podido inspirarse en Marcial 10, 1, 1-2, un pasaje agudo y célebre en que el bilbilitano apostilla así al posible lector remilgado: *Si nimius videor seraque coronide longus / esse liber, legito pauca: libellus ero* (“Si te parece que soy un libro excesivo y demasiado largo cuyo final no acaba de llegar, lee pocos epigramas: seré un librito”)<sup>40</sup>. Comunes a ambos pasajes son el uso del imperativo de futuro (*legito / pingito*) como núcleo de una acción hipotética dirigida al lector, y la disposición de una segunda oración, constituida por dos palabras de sonido muy similar, expresando el resultado de la oración previa (*libellus ero / uerus erit*). La expresión *uerus erit*, que reproduce un final de pentámetro de Ovidio y recuerda otros de Marcial (*cf.* aparato de fuentes), se refiere obviamente al retratado.

***artocreas.*** Por tercera vez en la serie epigramática Pacheco utiliza este helenismo, empleado antes como formante para los antropónimos *Artocreandrus* (epigr. 2, 8)<sup>41</sup> y *Artocreophontis* (expresado en genitivo en epigr. 4, título y v. 1). Sobre su significado, véase el comentario a epigr. 4, título. En esta ocasión el poeta sugiere al lector que añada al retrato, como blasón de Carranza, cuatro “*artócreas*”, pues representarán con exactitud la verdadera personalidad del personaje (v. 12 *uerus erit*). El cuatro está usado con toda propiedad: tal es el número de cuarteles en los que se divide habitualmente un escudo de armas. El efecto paródico es evidente, por lo impropio de un elemento tan banal como un bocadillo en un blasón. Además sugiere, al igual que los dos antropónimos citados, que frente a la jactancia de la que hace gala el personaje, es un simple paniaguado. Por lo demás, obsérvese que Pacheco declina el término (cuya flexión es ambigua en el ejemplo citado de Persio) por la primera, pese a que Calepino<sup>42</sup> lo considera neutro de la tercera, conforme al étimo griego.

**Epigrama 6.** Dos temas se entrelazan en la composición: por un lado, Pacheco destaca que la imagen que el cuadro transmite de Carranza es la de fanfarrón y pendenciero; por otro, manifiesta que, en cualquier caso, los méritos que trata de difundir el esgrimidor son irrelevantes, pues lo que le deparará fama no son estos, sino el prestigio del autor del retrato, que, según manifestará en epigr. 7, 1-3, es *Baptista*

<sup>39</sup> POZUELO CALERO (2021) 109.

<sup>40</sup> Trad. ESTEFANÍA (1996) 369.

<sup>41</sup> *Cf.* POZUELO CALERO (2021) 118.

<sup>42</sup> CALEPINO (1565) 103.

(en referencia, evidentemente, a Juan Bautista Vázquez el Viejo)<sup>43</sup>. Estructuralmente presenta tres partes perfectamente diferenciadas: en los vv. 1-4 el poeta, dirigiéndose al lector sirviéndose de la figura de la *euidencia*, describe el retrato de Carranza, destacando la ferocidad con que aparece representado; en los vv. 5-6 la voz poética añade una reflexión al respecto: la pintura induce a creer en méritos ridículos, hasta el punto de que es perfectamente posible que Carranza se crea lo figurado en el cuadro; finalmente en los vv. 7-8 la misma voz aconseja directamente a Carranza que no se esfuerce por fingir méritos, pues lo que lo que le proporcionará fama imperecedera es, efectivamente, el renombre del pintor.

Merece ser destacada la calidad formal del texto: la precisión de la línea argumental, el uso de expresiones bimembres (vv. 1; 8) y trimembres (vv. 3-4, con polisíndeton, que intensifica el efecto acumulador de la degeneración moral de Carranza), los hipérbatos, característicos del lenguaje poético clásico, que además enfatizan los términos clave (v. 1 *uerbosi* [...] *Carranza*; v. 5 *ridiculis* [...] *trophaeis*; v. 7 *falsos* [...] *colores*), el doble sentido con que se usa *color* (vv. 7-8), que dota de ingenio y comicidad la de por sí brillante idea expresada como cierre del poema. Precisamente el dístico final (cf. aparato de fuentes) es adornado adicionalmente con el empleo de junturas célebres al inicio (*#Desine iam#*, usado por Virgilio y Marcial entre otros) y al final (*#saecula mille dabit#*, variación de un cierre epigramático de Lotiquio) que elevan su altura literaria.

**1 Carranzae.** Sobre la infracción métrica subyacente en la medida de la primera sílaba como breve véase el comentario a 5,11 *Carranzae*.

**2 reddidit arte manus.** Sobre el uso de *reddo* con la acepción de ‘representar’ mediante una pintura, cf. *ThIL* 11,2: 494, ll. 33-48. Nótese, además, que el uso de la expresión *reddidit manus* [*artificis*] para referirse a la elaboración de una obra de arte ya aparece en Ausonio (cf. aparato de fuentes), aludiendo, por cierto, a una escultura de Níobe. La adición del término *arte* pudiera responder a la influencia de Virgilio, Aen. 5, 705, pese a que comporta un sentido diferente: *insignem reddidit arte* (“lo volvió insigne por su arte”). Por otra parte, el hemistiquio final aparece reproducido en el v. 4 y último de un epigrama de Juan de Robles a Fr. Juan de Rebolledo, añadido por el pintor Francisco Pacheco<sup>44</sup> a su retrato en su *Libro de Retratos*. En él se celebra que la mano de Pacheco (el pintor), con su arte, al dibujar el retrato y escribir los hechos del personaje, nos lo ha devuelto: *Pingens et scribens*

<sup>43</sup> *Dum metuít tineas laudum, Ferrera, tuarum, / dum dare se famae uerba Carranza putat, / aduocat egregiam Baptistae nobilis artem: / clarior est pictus quam modo fictus erat* (“Temiendo Carranza que tus alabanzas, Herrera, resultasen ser polillas [por el elogio compuesto por Herrera para los preliminares de la *Philosophía de las armas*], y pensando en engañar así a la fama, conoca al excelso arte del célebre Bautista: pintado es más famoso de lo que era antes como objeto de un poema”). Sobre Vázquez recuérdese lo dicho en la Introducción.

<sup>44</sup> PACHECO (1983) 75.

#*reddidit arte manus*#. Resulta muy verosímil que Robles, gran admirador del licenciado Pacheco, a quien alaba en *El culto sevillano*<sup>45</sup>, haya conocido e imitado en este punto sus epigramas sobre Carranza.

**3 *Spirantemque minas***. Según muestra la base de datos *BREPOLiS*, el primer autor latino en haber usado la expresión figurada *spirare minas* fue, ya en la Antigüedad tardía, Ambrosio de Milán, a quien siguen Casiodoro y diversos autores medievales, y ya en la Modernidad, en la primera mitad del XVI, Joachim du Bellay (cf. aparato de fuentes).

**4 *sine ense***. La expresión abunda en que Carranza aparecía retratado sin espada, al igual que, antes, epigr. 5, 6 (cf. coment. *ad loc.*) y 8. Pacheco manifiesta, pues, hiperbólicamente que la expresión del ceño de aquel es tan imponente que resulta amenazante aun sin la espada.

**7-8 *Desine iam falsos laudum Carranza colores: / haec manus, iste color secula mille dabit***. El golpe de ingenio final del epigrama radica en el doble sentido (antanaclasis) de las expresiones *manus* y *color*. De una parte, Carranza pretende alcanzar la fama partiendo de dos elementos: el primero es su vellosa mano diestra, que aparece destacada en el cuadro (cf. epigr. 3, 1 *manus horrida setis*) y que quiere simbolizar así, a la par que lo varonil de su naturaleza, la “Verdadera Destreza”, la nueva técnica esgrimística desarrollada por Carranza<sup>46</sup>; el segundo, las, según Pacheco, falsedades (*colores*) que el retratado pretende hacer pasar por verdades mediante su retrato, como es el caso de su bravura (sobre el uso de *color* con la acepción de ‘apariencia falsa’, cf. *ThLL* 3:1721, ll. 27ss). Por su parte, Pacheco le pide que se olvide de estas pretensiones espetándole –acaso irónicamente– que lo que en realidad va a hacerlo famoso es la *mano* del pintor y los *colores* usados por él: así de artificial es la fama y la celebridad. Recuértese que el autor del cuadro, como el poeta indicará en el epigrama 7 (cf. nota 43), es el famoso Juan Bautista Vázquez. En definitiva, Pacheco está llamando de nuevo la atención sobre la idea de que el retrato de Carranza es imagen vana, pura falsedad. Adicionalmente, el verso final deja flotando una seria amenaza sobre Carranza: la fama y destreza del autor del retrato, Juan Bautista Vázquez, asegura mil siglos de fama al retratado; ahora bien, considerando que lo que el retrato transmite es el verdadero carácter del espadachín, caracterizado por la fanfarronería y la provocación, la posteridad no le será halagüeña.

<sup>45</sup> ROBLES (1883) 30: “venció más que igualó toda la eminencia de la antigüedad”.

<sup>46</sup> OLMEDO GOBANTE (2019) 101-102.

## CONCLUSIONES

Los epigramas analizados constituyen un insultante ataque contra la exitosa figura de Jerónimo Sánchez de Carranza. A las acusaciones de plagiador y de valentón y hampón, manifestadas en los epigramas 1 y 2<sup>47</sup>, Pacheco añade ahora la de envanecido –a pesar de su carencia de prosapia– (epigr. 5), y, por si fuera poco, la de sodomita (epigr. 3), una imputación, como es bien sabido, de extrema gravedad en la época. Ahora bien, más allá de esta invectiva personal, los epigramas representan un concienzudo ataque contra la construcción de una imagen pública, que era precisamente lo que estaba haciendo Carranza por medio, básicamente, del encargo a un pintor célebre de su retrato, así como de la publicación de un libro –la *Philosophía de las armas*– y la cuidada elaboración de sus preliminares<sup>48</sup>. En tal sentido, la línea argumental de Pacheco se centra en que dicha imagen se basaba en la falsificación y la mentira. Sus denuncias pueden resumirse en tres: frente a la imagen varonil que ofrece el retrato, Carranza es en realidad un sodomita (epigrama 3); frente al porte victorioso con que lo reproduce la escultura, no ha alcanzado triunfo alguno (epigrama 4); frente al aire nobiliario que le atribuye el retrato y a la cercanía a la nobleza que reflejan los paratextos de la *Philosophía*, carece de toda prosapia (epigrama 5).

El ciclo epigramático nos ofrece así un raro testimonio de una recepción negativa de una campaña de construcción de una imagen pública por parte de un miembro de la *res publica litterarum*. Resulta sorprendente hasta qué punto un espectador externo, como Pacheco, es consciente de los movimientos en tal sentido de Carranza, y cómo los desmonta metódicamente. En este sentido resultan destacables ideas como la de que la imagen victoriosa fabricada por Carranza carece de respaldo alguno (4, 3-4), y la de que es posible fabricar mediante un retrato méritos tan hiperbólicos como se desee (4, 7-8; 5, 9-10), así como sutiles apreciaciones como la de que el retratado puede llegar a creerse los falsos méritos que pregona (6, 5-6) y la de que su futura fama dependerá más del renombre del retratista que de los méritos del retratado (6, 7-8).

Los epigramas de Pacheco no debieron de representar mayor problema para la campaña de creación de una imagen pública como la que desarrolló Carranza. Así lo indican los elogios que recibió de autores como Mal Lara, Cristóbal de Mesa, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Rojas Zorrilla o Vicente Espinel, entre otros.<sup>49</sup> El famoso espadachín llegó incluso a pasar a la lengua castellana a través de una expresión proverbial, como la de “ser un Carranza”<sup>50</sup>. Frente a eso, en líneas gene-

<sup>47</sup> Véase POZUELO CALERO (2021) 117-119.

<sup>48</sup> Sobre las estrategias autopromocionales de Carranza véase en particular OLMEDO GOBANTE (2019) 111 y CHAUCHADIS (1993) 82.

<sup>49</sup> OLMEDO GOBANTE (2019) 101; 110.

<sup>50</sup> “Que es un león en reñir, / en pelear un Carranza” reza un romance de cordel recogido en el CORDE. Véase además CHAUCHADIS (1993) 73.

rales las denuncias de Pacheco debieron de experimentar el sino de la intrascendencia, conservadas solo por el azar caprichoso en un legajo olvidado.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, James N. (1987), *The Latin Sexual Vocabulary*, London, Duckworth.
- AEMILIUS, Georgius (1539), *Biblicae Historiae* (Frankfurt am Main).
- ALCIATO, Andrea (1581), *Omnia Andreae Alciati V. C. emblemata: cum commentariis [...] per Claudium Minoem*, Antuerpiae, Ex officina Christophori Plantini.
- BECON, Thomas (1563), *The Reliques of Rome*, London, John Daye.
- BREPOLIS: *Library of Latin Texts*, Brepols, consultable en línea: [http://www.brepols.net/Pages/ShowProduct.aspx?prod\\_id=IS-9782503580074-1](http://www.brepols.net/Pages/ShowProduct.aspx?prod_id=IS-9782503580074-1) (consultada el 16.04.2021).
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis (1876), *Historia de Felipe segundo, rey de España*, vol. I, Madrid.
- CALEPINO, Ambrosio (1565), *Ambrosii Calepini Dictionarium. Subiuncta sunt [...] Pauli Manutij [...] Additamenta [...]* (Praef. Th. Pagani et A. Morguaesii), Lugduni, Apud Antonium Gryphium.
- CARRANZA, Jerónimo Sánchez de (1582), *Libro... que trata de la Philosophía de las armas y de su destreza y de la aggresión y defensión christiana*, Sanlúcar de Barrameda disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8574246/f18.item> (consultado el 17.05.2021).
- CHAUCHADIS, Claude (1993), “Didáctica de las armas y literatura: *Libro que trata de la Philosophía de las armas y de su Destreza* de Jerónimo de Carranza”, *Criticón* 58, 73-84.
- CORDE: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*, consultable en: <http://www.rae.es> (consultado el 1.2.2021).
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2017), *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2020), “Humanismo y letras áureas en el entorno cultural del VII duque de Medina Sidonia (con nuevas perspectivas críticas sobre la *Academia* hispalense y el conde de Niebla)”, *Libros de la Corte* 20, 31-99. DOI: <https://doi.org/10.15366/ldc2020.12.20.002>.
- ESTEFANÍA, Dulce (trad.) (1996), *Marcial, Epigramas completos*, Madrid, Cátedra.
- HENDERSON, John (1991), *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford, Oxford Univ. Press.
- HERMOSO RIVERO, José María (2016), “Jerónimo Sánchez de Carranza. Un humanista en la Sanlúcar del siglo XVI”, en *In Medio Orbe. Sanlúcar de Barrameda y la I Vuelta al Mundo*, Sevilla, Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda–Junta de Andalucía, 161-177.
- HERRERA, Fernando de (1572), *Relación de la guerra de Cipro y successo de la batalla naval de Lepanto*, Sevilla, Alonso Picardo.
- LAZURE, Guy (2018), “Fashioning Fame: Fernando de Herrera’s «Anotaciones» as a Space of Knowledge”, *Caliope* 23/2, 69-92. DOI: <https://doi.org/10.5325/caliope.23.2.0069>.
- LÓPEZ-CAÑETE QUILES, Daniel (2019), “There’s something fishy about Philaneis: Martial 9.62 and related epigrams”, *Euphrosyne* 47, 69-92.
- M: manuscrito 9-2563 de la BRAH.
- MONTERO, Juan y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ (2017), “Introducción: carrera literaria y representación autorial en la literatura del Siglo de Oro”, *eHumanista* 35 (2017) I-VII.
- OLD: *Oxford Latin Dictionary*, edited by P. G. W. GLARE, Oxford, 2000.
- OLMEDO GOBANTE, Manuel (2019), “Del frente a la palestra: esgrima y ejército en la carrera autorial de Jerónimo Sánchez de Carranza”, en Abigail CASTELLANO LÓPEZ y Adrián J. SÁEZ, (eds.), *Vidas en armas. Biografías militares en la España del Siglo de Oro*, Huelva, Universidad de Huelva.
- PACHECO, Francisco [el pintor] (1983), *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, Previsión Española.
- PORRES BENAVIDES, Jesús (2019), *Juan Bautista Vázquez el Viejo. Un artista castellano en Sevilla*, Sevilla, Univ. de Sevilla.

- POZUELO CALERO, Bartolomé (2004) (ed.), *El licenciado Francisco Pacheco, El túmulo de la reina doña Ana de Austria*, Alca niz-Madrid, IEH-CSIC-Laberinto.
- POZUELO CALERO, Bartolomé (2021), "Burlas al campeón de la espada: los epigramas del licenciado Francisco Pacheco sobre Jerónimo Sánchez de Carranza", *Revista de Estudios Latinos* 21, 105-133.
- RAVISIVS TEXTOR, Ioannes (1532), *Ioan. Rauisii Textoris Niuermensis Officina, partim historijs, partim poeticis referta disciplinis, multo nunc, quam prius, auctior*, [París], Apud Reginaldum Chauldiere.
- ROBLES, Juan de (1883), *Primera parte del Culto Sevillano*, Sevilla.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2009), *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- SOCAS, Francisco (trad.) (1996), *Juvenal, S tiras*, Madrid, Alianza.
- ThLL: Thesaurus linguae Latinae*, Leipzig, 1900-, consultable en: <https://www.thesaurus.badw.de/thl-digital/thl-open-access.html> (consultado el 02.02.2021).
- TORRENT RODRÍGUEZ, Francisco (trad.) (2002), *Estacio, Silvas*, Madrid, Gredos.
- WRIGHT, Elizabeth R. (2001), *Pilgrimage to Patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press.

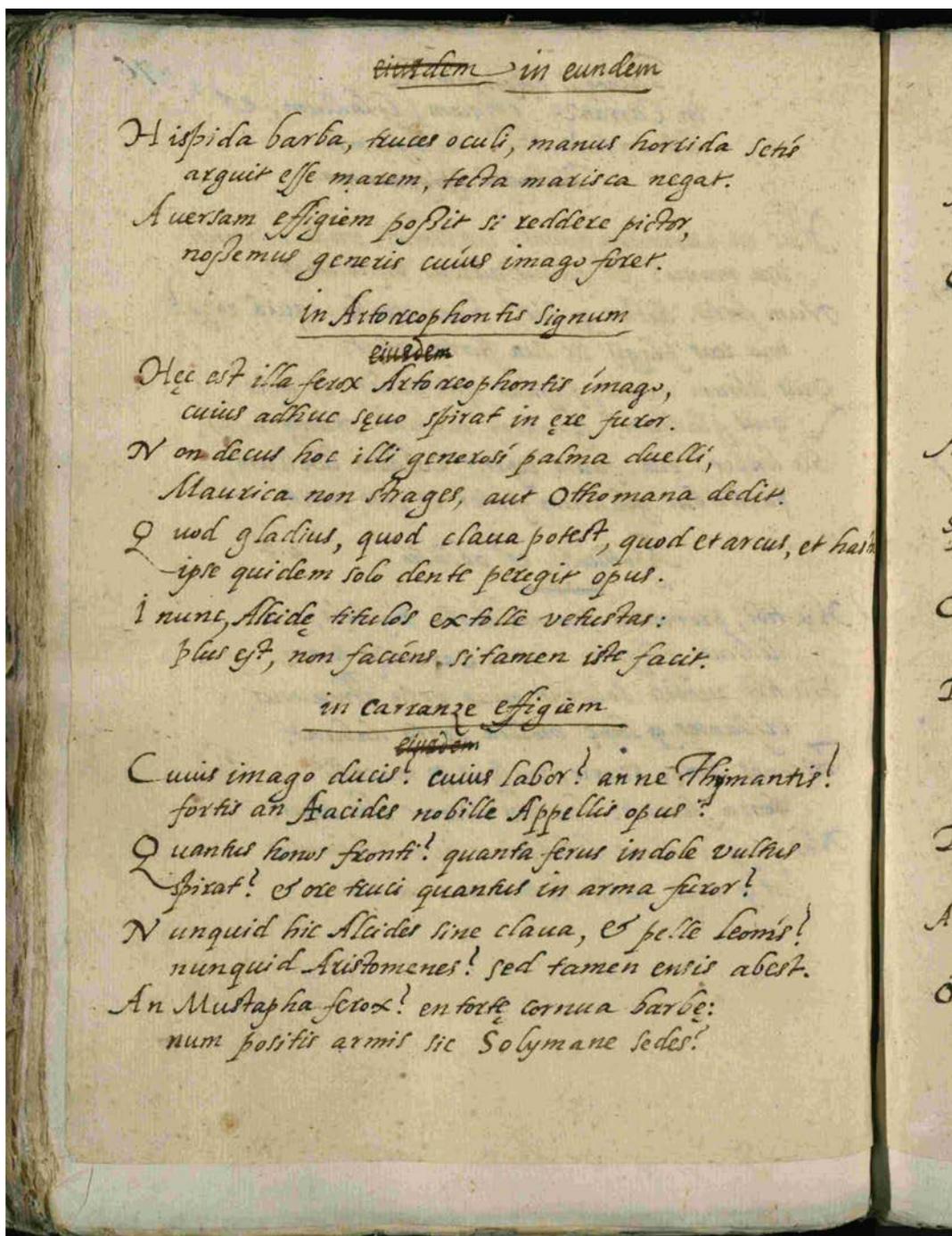


Figura 1. BRAH, ms. 9-2563, f. 76v

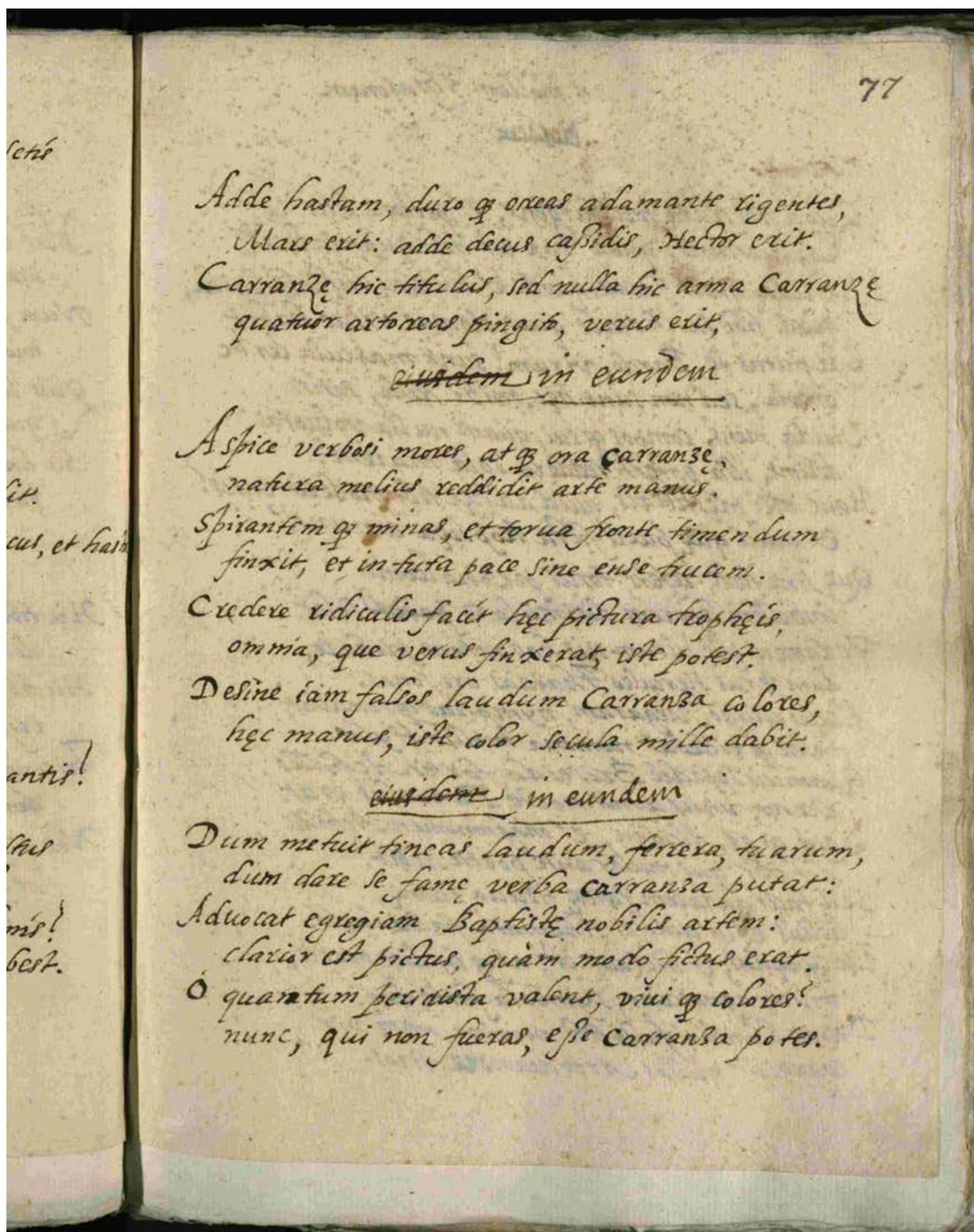


Figura 2. BRAH, ms. 9-2563, f. 77r