

En Doiro,
antr'o Porto e Gaia

Estudos de Literatura Medieval Ibérica



Organização

JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA

revisão editorial

RAFAELA DA CÂMARA SILVA



estratégias criativas

PORTO

En Doiro, antr'o Porto e Gaia

Estudos de Literatura Medieval Ibérica





ARGOTE DE MOLINA Y EL GÉNERO CINEGÉTICO:

SU EDICIÓN DEL *LIBRO DE LA MONTERÍA* (SEVILLA: ANDREA PESCONI, 1582)

DANIELA SANTONOCITO
Universidad de Zaragoza
dsantono@unizar.es

El presente estudio se debe a una labor emprendida de forma paralela en la Universidad de Zaragoza: por un lado, el trabajo es una parte de mi tesis doctoral que trata sobre la actividad del humanista sevillano Gonzalo Argote de Molina (1548-1596), quien editó el *Conde Lucanor* (Sevilla: Hernando Díaz, 1575), la *Embajada a Tamorlán* (Sevilla: Andrea Pescioni, 1582) y el *Libro de la montería* (Sevilla: Andrea Pescioni, 1582); por otro, es una investigación que estoy realizando para un proyecto al que estoy vinculada desde febrero de 2014 con una beca predoctoral, concretamente, el proyecto I+D «Reescrituras y relecturas: hacia un catálogo de obras impresas en castellano hasta 1600 (COMEDIC)», cuyo objetivo principal es la realización de un catálogo de obras impresas en castellano o traducidas al castellano desde las últimas décadas del siglo xv hasta finales del siglo xvi.

El *Libro de la montería* (en adelante *LM*) es, sin ninguna duda, una de las obras más conocidas de la literatura cinegética española. El duque de Almazán llega incluso a llamarlo «el monumento más notable de todo lo que se ha escrito sobre la caza», una obra a la que «los autores que después del Monarca castellano se ocuparon de esta materia no pudieron añadir ni una enseñanza más, relativa a la práctica del Arte, ni un dato que pudiera considerarse nuevo... podemos pues considerar el Libro como el más perfecto de los que se escribieron en aquellos siglos»¹. José Manuel Fradejas Rueda incluye en su excelente estudio, titulado *Bibliotheca cinegética hispánica*, en la sección dedicada a los libros de cetrería y de montería, tanto el *LM* como el *Discurso sobre la montería* redactado por Argote de Molina, respectivamente bajo las letras B y C, y nos ofrece, además de los manuscritos y las ediciones existentes – sobre todo del *LM* – una bibliografía crítica muy detallada. La obra fue objeto de varios debates sobre su autoría y, por consiguiente, su datación²: todo empezó cuando Amador de los Ríos, al publicar su *Historia crítica de*

1. Duque de Almazán, *Historia de la montería en España*, Madrid, Giner, 1981, p. 38.
2. Véase el estudio de Fradejas Rueda que proporciona un extraordinario *status quaestionis* de las distintas teorías y controversias existentes sobre la cuestión de la autoría, José Manuel Fradejas Rueda, «El autor del *Libro de la montería*: historia y comentario de seis siglos de

la literatura española (1861-1865), atribuyó la obra al rey Alfonso X el Sabio. Su opinión fue contrastada con mucho vigor por Gutiérrez de la Vega en la introducción de su edición del *LM* (1877), quien en cambio trasladaba la obra al s. XIV por obra del rey Alfonso XI. A partir de entonces, muchos estudiosos, entre ellos, Don Emilio Lafuente Alcántara, Don Pascual de Gayangos, Matilde López Serrano, Felipe Benicio Navarro, Håkan Tjerneld, etc., participaron en el debate, apoyando las argumentaciones de uno u otro. Después de varias centurias, se ha llegado a la conclusión de que la obra no es de ningún rey en particular, sino que es el resultado de una labor conjunta, en el sentido de que tradicionalmente, desde un punto de vista meramente bibliográfico, se ha atribuido y se sigue atribuyendo al rey Alfonso XI; sin embargo, no se puede considerar a este último como el único autor, puesto que parece más atendible que se iniciara bajo el patrocinio de Alfonso X y alcanzara su forma definitiva con Pedro I. Por lo tanto, como muy bien señala Fradejas Rueda,

«el *Libro de la montería* es una obra abierta. Y sobre esta obra abierta, cuyos orígenes están en Alfonso el Sabio, se han ido añadiendo nuevos materiales de la mano, o por orden, de Sancho IV, Fernando IV, Alfonso XI y Pedro I porque está claro y suficientemente demostrado que la mayor parte de II, 2 y algunos capítulos del libro I proceden del *Libro de los animales que cazan*; [...] que el libro III se comenzó en el reinado de Alfonso XI y se hubo de concluir en el de Pedro I por los hechos históricos que se citan y en los que no habla el rey que participó en ellos sino otra persona y por las numerosas adiciones existentes en el más antiguo manuscrito»³.

El *LM* se compone de tres libros: el primero (41 capítulos), explica cómo debe ir equipado el montero, tanto de a caballo como de a pie, cómo conocer las distintas especies de animales, la forma de montearlos a caballo, cómo educar los perros y sus distintas clases; el segundo se divide en dos partes: una primera (22 capítulos) dedicada a las heridas que los perros pueden recibir de los animales fieros, y una segunda (46 capítulos) que se ocupa de las enfermedades de los perros y de los modos de curarlas, incluso quirúrgicamente; por último, en el tercer libro (30 capítulos) hay una descripción minuciosa de los montes de Castilla y León y algunos del Reino de Granada, incluyendo consejos sobre cuáles son los buenos para cazar en invierno y en verano. Se trata, pues, de una labor inmensa aquella de anotar todos los montes e indicar los lugares mejores para la caza de determinadas especies, si se considera la dificultad para aquellos tiempos de trasladarse de un sitio a otro.

Del *LM* se conservan trece testimonios manuscritos: tres del siglo XIV (ms. M1, ms. 19/8/5 de la Fundación Bartolomé March Servera; ms. E1, ms. Y.II.19 de la Biblioteca

controversia», en José Manuel Lucía Megías, Paloma Gracia Alonso, Carmen Martín Daza (eds.), *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Segovia, 5-9 de octubre de 1987*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1992, pp. 285-312.

3. *Ibidem*, p. 307.

del Monasterio de El Escorial; ms. E2, ms. Y.II.16 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial), ocho del s. xv (ms. M2, ms. II-2105 de la Real Biblioteca de Madrid; ms. M3, ms. 21.536 de la BNE; ms. P1, ms. Esp. 216 de la BNF, ms. P2, ms. Esp. 286 de la BNF, ms. P3, ms. Esp. 218 de la BNF; ms. P4, ms. Esp. 217 de la BNF; ms. I, ms. Estero 44 de la Biblioteca Estense; ms. B, ms. MA621 de la Biblioteca Cívica Angelo Maj) y dos del siglo xvi (ms. V, ms. 10.968 de la Österreichische Nationalbibliothek; ms. N, ms. B-1274 de la Hispanic Society of America). Existe también un manuscrito del s. xviii, el ms. II-1670 de la Real Biblioteca de Madrid, que es una copia realizada por Francisco Palomares⁴. Además de la tradición manuscrita, como se ha mencionado ya, contamos con el impreso sevillano de 1582, al cuidado de Argote de Molina. También en este caso, no conocemos el manuscrito que el humanista sevillano utilizó para su impresión⁵; así pues, se analizará detenidamente su edición para interpretar sus intervenciones en la macroestructura a la luz de su interés y del contexto de recepción de la obra.

I. LA EDICIÓN SEVILLANA: LAS INTERVENCIONES DEL EDITOR EN LA MACROESTRUCTURA

Con el objetivo de analizar detenidamente la *editio princeps* y entender los mecanismos editoriales que se esconden detrás de la confección del producto impreso, he consultado en varias ocasiones los cuatro manuscritos antes mencionados de la Bibliothèque Nationale de France – gracias a una breve estancia de investigación – y los he cotejado con el impreso de 1582. Ahora bien, quien se aproxima por primera vez a la príncipe de la obra, simplemente al leer el título, tiene la sensación de hallarse delante de un texto nuevo, sin ninguna duda «acrecentado» por materiales complementarios: *Libro de la montería que mandó escrevir el muy alto y poderoso rey don Alonso de Castilla y de León, último d'este nombre. Acrecentado por Gonçalo Argote de Molina. Dirigido a la S. C. R. M. del rey don Philipe segundo, nuestro señor*. Si ojeamos los manuscritos, los lectores nos encontramos *in medias res* en la tabla que incluye los títulos del primer libro. Sin embargo, de los cuatro manuscritos solamente en el Esp. 217 y en el Esp. 286, apreciamos respectivamente lo siguiente «Compeça la távola de los capítulos del libro llamado de la montería» (fol. 1r) y «Aqu'este es el libro de la ordinacio de la caça de monte» (fol. 2r), que, si bien no constituyen el título, de alguna manera introducen el contenido de la obra: parece evidente, pues, que se trata de un texto relacionado con la montería y la caza. En el impreso sevillano, el título que aparece en la portada confiere, a mi parecer, a la obra un carácter

4. Hay noticia de otros cuatro mss. mencionados en catálogos e inventarios, pero no tenemos más información de la que aparece en «Libro de la montería», en José Manuel Lucía Megías y Carlos Alvar Ezquerro (eds.), *Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisión*, Madrid, Editorial Castalia, 2002, pp. 787-791.

5. Según el *Diccionario filológico de literatura medieval española...*, la edición de Gonzalo de Argote parece ser que está basada en el ms. M1, el ms. 19/8/5 de la Fundación Bartolomé March Servera, *ibidem*, p. 789.

unitario y enciclopédico. No cabe duda de que la príncipe presenta un título muy largo – título que después será normalizado, en conformidad con los manuscritos, como *LM* – que refleja el contenido de la obra y los paratextos añadidos por el editor⁶, que – como podrá apreciarse más adelante – complementa las noticias incluidas en los tres libros, consiguiendo que la obra se convierta en un tratado enciclopédico sobre el arte de cazar.

La *editio princeps* está impresa a dos columnas (con excepción de la licencia, la dedicatoria, el prólogo, la censura y el parecer), consta de 6 hojas sin numerar más dos foliaciones distintas que presentan algunas equivocaciones (una primera de 91 folios y una segunda de 23 folios) y una hoja con la marca del impresor. Asimismo, otra costumbre del humanista y / o del impresor es la de añadir un ladillo en el borde del texto.



Fig. 1: fol. 4v del *Discurso sobre la montería*

6. La aparición de un título muy largo en la portada de los impresos editados por Argote de Molina no tiene que extrañarnos, puesto que constituye una práctica editorial del humanista sevillano. En el caso del *Lucanor*, el título *El conde Lucanor, compuesto por el excelentísimo príncipe don Juan Manuel, hijo del infante don Manuel y nieto del sancto rey don Fernando. Dirigido por Gonçalo de Argote y de Molina al muy ilustre señor don Pedro Manuel, gentilhombre de la cámara de Su Magestad y de su Consejo*, es indudablemente muy largo pero deja entrever muy poco el gran contenido que se esconde detrás de la portada: un tratado genealógico sobre los Manueles y un discurso sobre la poesía antigua castellana. La *Embajada a Tamorlán*, en cambio, presenta sí un título muy largo – *Historia del gran Tamorlán e itinerario y enarración del viage y relación de la embajada que Ruy González de Clavijo le hizo, por mandado del muy poderoso señor rey don Henrique, el tercero de Castilla. Y un breve discurso fecho por Gonçalo Argote de Molina, para mayor inteligencia d'este libro* – que, además, refleja el intento principal del editor, o sea, la realización de una gran historia sobre Tamorlán, tal y como la elección del título señala, a través de unos paratextos añadidos (un discurso sobre el itinerario de Ruy González de Clavijo y unas noticias complementarias procedentes del capítulo xxviii de la *Silva de varia lección* de Pero Mexía y de los *Elogios* de Paulo Jovio).

En nuestro impreso hay sola y exclusivamente un ladillo que tiene la función de argumentar el contenido de al lado: como se observa en la fig. 1, en el capítulo XIX del *Discurso* de Argote de Molina, que se titula «De la fidelidad de los canes y diferencias de sus nombres», leemos una profundización por parte del editor que, hablando de la fidelidad de los perros, nos informa que «en castellano, escribió un libro, el protonotario Luis Pérez, de la fidelidad del can» (fol. 4v).

La macroestructura se compone de seis paratextos: la licencia real de impresión (Madrid, 16 de agosto de 1580), la dedicatoria al rey Felipe II, un brevísimo prólogo al lector, la censura y el parecer y, por último, el índice general de los tres libros y de lo «acrecentado». Así pues, la obra se construye en tres bloques según el esquema que sigue: un primer bloque formado por unos paratextos legales (la licencia, la censura y el parecer), socioliterarios (la dedicatoria al rey Felipe II y el prólogo al lector) y editoriales (el índice general y el índice de lo «acrecentado») que se encuentran al principio; un segundo bloque que ocupa casi la totalidad del impreso y que abarca los tres libros que constituyen el núcleo central de la obra; y un tercer bloque que incluye el *Discurso sobre la montería* redactado por el editor y una égloga pastoril de don Gómez de Tapia Granadino.

PRIMER BLOQUE = 6 hojas sin numerar	SEGUNDO BLOQUE = folios 1r-91v	TERCER BLOQUE = folios 1r-23v
<ul style="list-style-type: none"> - Portada: h. 1r - Licencia real de Felipe II: h. 2r - Dedicatoria a la S. C. R. M. del rey Felipe II: h. 2v - Al lector: h. 3r - Censura y Parecer: h. 3r - Índice general: hs. 3v-5r - Índice de lo «acrecentado»: hs. 5r-6v 	<ul style="list-style-type: none"> - Libro I: fols. 1r-17r - Libro II: fols. 17r-27r - Primera parte: fols. 17r-21r - Segunda parte: fols. 21v-27r - Libro III: fols. 27v-91v 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Discurso sobre la montería</i>: fols. 1r-23v - Égloga pastoril: fols. 20r-23v

Como se puede apreciar, la práctica habitual del humanista sevillano es la de añadir materiales nuevos en sus ediciones: en este caso, al contrario del *Conde Lucanor*, los apartados añadidos proceden, además de su propio puño, de un autor ajeno, don Gómez de Tapia Granadino, cuya égloga ocupa el último capítulo del discurso del editor. Sin embargo, si se considera el número de folios, los primeros y últimos paratextos incluidos en la príncipe ocupan solamente 29 folios, mientras que la totalidad de la obra está constituida por los tres libros que ocupan 91 folios. A la luz de la labor editorial de Argote de Molina, este es un dato relevante si tenemos en cuenta que en su edición del *Lucanor* los paratextos representan el 40% del contenido, o sea, el humanista ha ido añadiendo cada vez menos materiales. Prueba de ello es que en la *Embajada a Tamorlán* solo incluye su

discurso y dos noticias complementarias que realmente ocupan una parte mínima, solo 8 hojas con respecto a los 68 folios del itinerario de Ruy González de Clavijo. A pesar de que tales paratextos ocupen en el *LM* un mínimo espacio del número total de los folios, lo que resulta interesante es su análisis para interpretar las decisiones que residen detrás del proceso de conversión del *LM* manuscrito en un nuevo texto impreso, una elección que hay que relacionar con el contexto sociocultural de llegada, esto es, la Sevilla de las últimas décadas del siglo XVI.

I.I. EL *DISCURSO SOBRE LA MONTERÍA*

Contrariamente a los demás impresos editados por Argote de Molina, el *LM* es la obra que menos padece las intervenciones del editor a nivel de la macroestructura⁷. La principal adición consiste en una práctica muy habitual para quienes conocen la labor editorial del humanista sevillano: la inserción de un discurso redactado por él. Como señala Fradejas Rueda, «no se trata, como hubiera hecho pensar su inclusión en el *Libro de la montería*, de un estudio sobre el mismo, sino que es un tratado de montería [...] incluso le ha servido para que se le considere, entre los bibliógrafos americanos, como una de las primeras obras relativas a la caza en América»⁸. En este caso, pues, se trata de un discurso sobre el arte de cazar, un verdadero tratado sobre la montería que Homero Serís describe como un texto lleno de «acrecentamientos»:

«Otros acrecentamientos... son las noticias de los autores que han escrito de montería, del número de los monteros que hubo antiguamente en Castilla, de las franquicias y libertades de los monteros, de los Monteros de Espinosa y de su hazaña, del oficio que los monteros de Espinosa sirven en la casa real, de la montería de osos, lobos, zorras, gatos monteses, tejones, leones, tigres, bisontes, elefantes, avestruces, liebres y conejos»⁹.

El *Discurso* ocupa 23 folios – y no 25 como se suele encontrar en la mayoría de los estudios simplemente por atenerse a la foliación incorrecta del impreso que presenta el número 25 en el último folio – y consta de 48 capítulos, si bien el último consiste en una égloga pastoril escrita por don Gómez de Tapia Granadino. Si comparamos el orden de

-
7. En esta ocasión no me voy a detener en las alteraciones textuales, porque, a partir del cotejo con los cuatro mss. de la BNF, se ha podido comprobar que a nivel textual las variantes son realmente irrelevantes: se trataría en la mayoría de los casos de adiciones o supresiones de alguna/s palabra/s que no incide/n en el sentido del fragmento.
 8. José Manuel Fradejas Rueda, *Bibliotheca cinegética hispánica: bibliografía crítica de los libros de cetrería y montería hispano-portugueses anteriores a 1799*, Londres, Grant & Cutler Ltd, 1991, p. 31.
 9. Homero Serís, *Nuevo ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, New York, The Hispanic Society of America, 1964, vol. I, p. 51.

los títulos que aparecen en el índice de lo «acrecentado» y aquellos del texto, nos damos cuenta de que a la hora de imprimir el discurso se produjeron unas incongruencias debidas a unos saltos muy comunes en la época de la imprenta manual: a la hora de insertar el capítulo 25 («De la montería de las Rocinas, bosque del duque de Medina Sidonia») y 26 («De la montería de Bena Mahoma, bosque del duque de Arcos y otros bosques del Andalucía») el impresor intercala el capítulo 27 («De la montería de los osos»). Una vez descubierto el error, en lugar de seguir con el capítulo 28, decide insertar los capítulos olvidados, si bien produce un enésimo error al enumerarlos; aun manteniendo los propios títulos, el capítulo 25 aparecerá como el 26 y este último como el 27, haciendo que en el texto aparezcan dos capítulos 27 con títulos distintos. Como ya se acaba de afirmar, también la foliación presenta unas anomalías porque se produjo un error en la numeración del fol. 14r, en el que aparece el número 9, y del fol. 15r donde accidentalmente se encuentra el número 17, dejando la foliación incorrecta hasta el final.

Por lo que atañe al contenido, el *Discurso* es de extrema actualidad y de una profunda riqueza argumentativa: desde los primeros capítulos el editor nos ofrece una bibliografía razonada y contemplada sobre los autores que han escrito sobre la montería (Gaston Phebus, Ángelo Bargeo) y aquellos que mayormente escribieron el libro que nos ocupa (los monteros Martín Gil y Diego Bravo); nos indica cuántos monteros había antiguamente, sus franquezas y sus libertades; nos informa sobre los Monteros de Espinosa con especial mención a su origen, su servicio, su oficio y sus distintos cargos. También trata los oficios de montero mayor y sotamontero, de los monteros de trailla, de lebrél y de ventores, del alguacil de la montería que se encarga de guardar las telas y las redes. Sin embargo, la parte más didáctica y llena de anécdotas es, a mi juicio, la que dedica a las distintas clases de montería, puesto que nos proporciona mucha información sobre los diferentes modos de montar dependiendo del animal y del lugar, amplificados por una serie de grabados que mejor ilustran las escenas de caza y que constituyen un connubio perfecto entre texto e imagen. En estos últimos capítulos, se encuentran noticias sobre la montería de jabalíes en tela cerrada¹⁰, de osos en campo abierto¹¹, de cabras silvestres «con calçado de púas de fierro para agarrarse de las peñas, ojeándolas con garrochas largas», de lobos, de zorras, de

10. A este respecto, Argote de Molina cita varios casos ocurridos a Felipe II con jabalíes muy bravos: «acaeció al rey don Felipe nuestro señor [...] acometiendo Su Magestad en tela cerrada a un bravísimo javalí y aviéndole herido desde el cavallo con el estoque, el javalí embravecido con el dolor de la herida, se empinó contra él le hirió el cavallo por la ijada, quedando el javalí allí muerto» (fol. 6r).

11. También nos informa sobre casos difíciles ocurridos a los Reyes Católicos y al rey Felipe II, *cf.* fol. 8r.

gatos monteses, de leones¹², de toros¹³, de elefantes, del buey y de otras especies como los bisontes y los uros en Polonia, los avestruces, las tigres, las liebres y los conejos. Asimismo, nos informa sobre la montería específica de algunos lugares, como la que se usa en Andalucía, en las Rocinas¹⁴, bosque del duque de Medina Sidonia, y en el monte de Bona Mahoma¹⁵, bosque del duque de Arcos, así como de otros bosques de la misma zona. No faltan noticias sobre monterías específicas, entre ellas la de red, de «fuerça», de buitrón, la del carro y la llamada chaco en las Indias Occidentales de guanacos, etc.

Finalmente, merece consideración especial el capítulo 47 dedicado a la descripción del bosque y de la casa real del Pardo, donde, como insiste Palma Chaguaceda, el editor sevillano «alcanzó plena madurez como crítico de arte»¹⁶. No tiene que extrañarnos este aspecto de su personalidad si se tiene en cuenta que a lo largo de toda su vida coleccionó en su casa museo una cantidad ingente de retratos y objetos de arte, y mencionó abun-

-
12. De la montería de leones, el autor señala la costumbre de los reyes de tener en su corte leones y otros animales extraños de diversas partes del mundo; se hace noticia de ello en la *Crónica de España* donde leemos «aver imbiado el soldán de Persia al Cid Ruy Díaz de Vivar un gran presente de animales estraños, donde se haze memoria del león que fue causa del ultrage que a sus hijas hizieron los Infantes de Carrión, sus yernos, en los Rebledos de Torpes» (fols. 10r-v), así como recuerda del tiempo de los Reyes Católicos «la hazaña de don Manuel Ponce de León, cuando sacó el guante de una dama de una leonera» (fol. 10v).
 13. El autor distingue entre la montería de los toros cimarrones en las Indias Occidentales y aquella de los toros en el coso. De esta última, describe detenidamente la acción y advierte que se trata de una «costumbre en España, de tiempo antiquísimo, y hay antiguas instituciones annales, por votos de ciudades, de fiestas ofrescidas por vitorias avidas contra infeles en días señalados [...] Traen los toros del campo juntamente con las vacas a la ciudad, con gente de a cavallo, con garrochones [...] y enciérranlos en un sitio apartado en la plaça donde se an de correr y, dexando dentro d'él los toros, vuelven las vacas al campo. Y del sitio donde están encerrados, sacan uno a uno a la plaça, que está cercada de palenques, donde los corren gente de pie y cavallo» (fols. 14r-v).
 14. En las Rocinas, afirma, «la forma de que se tiene de montar los javalíes es embiar el montero de a pie a concertar el javalí, el cual llegado a la porquera, da una buelta en torno d'ella para reconocer si a passado a otra y reconocido que no ha salido, da otras menores hasta que rodea el lugar en más pequeño espacio para concertarle mejor, y aparatándose contra el viento haze ahumada a los que an de montar, los cuales van en cavallos con lanças, ginetas de dieziocho palmos y cercan a lo largo la porquera [...] sueltan ventores que los levantan, y le siguen latiendo, hasta echarle fuera d'ella, luego los de a cavallo, le acometen a lançadas» (fol. 8v).
 15. En el monte de Bona Mahoma, matan a los javalíes de esta manera: «echan ventores que hallen el javalí fuera de la porquera de noche a las diez de la noche, al tiempo que anda comiendo en los alcornoces y en las enzinas, y hallándolo los ventores [...] los monteros llevan dos o tres lebreles o alanos de trailla, y los alanos parten a toda furia adonde están los sabuesos [...] el javalí los sale a rescibir» (fol. 9r).
 16. Antonio Palma Chaguaceda, *El historiador Gonzalo Argote de Molina. Estudio Biográfico, Bibliográfico y Crítico*, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949, p. 119.

dantemente monumentos y artistas en sus obras¹⁷. El contenido de dicho capítulo es de extraordinaria importancia, puesto que constituye lo que «queda» de un sitio que desapareció en el año 1604 por causa de un incendio que destruyó muchas obras de arte, salvando únicamente la torre suroeste con solo la pintura del techo porque todos los frescos de las paredes se perdieron¹⁸. A ello, como afirma Palma Chaguaceda, «se une el mérito literario, ya que su prosa es de lo mejor que debemos a la pluma de este insigne erudito»¹⁹. De la casa del Pardo nos ofrece una descripción muy detallada de la estructura (la forma y las torres), de los exteriores y de los interiores incluyendo la decoración (retratos, lienzos, tableros, etc.) procedente de adquisiciones de Carlos V y de Felipe II, pero especialmente de los tesoros que la reina María de Hungría se llevó consigo a España en el año 1556²⁰. En las varias salas había tableros y lienzos de Tiziano, de Antonio Moro, de Alonso Sánchez Coello, de Lucas de Heere, de Juan de Barbalonga, tablas de Jerónimo Bosco, un retrato de Fontainebleau, un lienzo de Antonio de las Viñas, en la capilla real había un retablo del Descendimiento de Miguel de Coxsyen.

Por último, como capítulo final, Argote de Molina incluye una «Égloga pastoril, en que se describe el bosque de Aranjuez y el nacimiento de la serenísima infanta doña Isabel de España, compuesto por don Gómez de Tapia Granadino». El poema consta de 77 octavas y, como asevera Ruiz Pérez, «muestra algunas de las líneas del desarrollo del género eglógico en el cambio de siglo, hasta su práctica disolución en el espacio

-
17. A este respecto, Palma Chaguaceda señala que Argote de Molina tenía contactos con artistas ilustres, entre ellos Alonso Sánchez Goello, Mateo Pérez de Alesio, Juan de Arfe: «el pintor de cámara del Rey y maestro en el arte del retrato, Alonso Sánchez Goello, pinta para Argote quince cuadros, cuyo número fue aumentando en años sucesivos con otros hechos también para el mismo Museo por diversos artistas. De 1584 es el contrato celebrado con Mateo Pérez de Alesio, quien puso su pincel al servicio de Argote por un período de cinco años. Y cuando este quiso ilustrar su *Nobleza del Andalucía* con grabados sobre planchas de metal, buscó, según se dice, al orfebre Juan de Arfe, autor de la custodia de la catedral de Sevilla», *ibidem*, pp. 116-117.
18. Roblot-Delondre informa que las obras que se salvaron fueron distribuidas entre las distintas residencias reales, por ejemplo el Alcázar de Madrid. Bajo Ferdinando VII, pasaron al museo real de pintura y escultura de Madrid, así como algunos lienzos mencionados por Argote de Molina se encontraron en varias épocas gracias a los sucesores de Felipe II. También se sabe que el rey Louis-Philippe reunió desde 1835 hasta 1837, gracias a Taylor y Dautzote, una importante galería de pinturas españolas que aparecieron en el Louvre hasta 1850 y se dispersaron vendiéndose públicamente en Londres en mayo de 1853, *cf.* Louise Roblot-Delondre, «Argote de Molina et les tableaux du Pardo», en *Revue Archéologique*, II (1910), pp. 61-62.
19. Palma Chaguaceda, *El historiador Gonzalo...*, p. 120.
20. Posemos el inventario de esta colección porque fue publicado en 1856 por Alexandre Pinchart («Tableaux et sculptures de Marie de Hongrie», en *Revue universelle des Arts*, III, (1856), p. 133).

barroco»²¹. A partir del título nos enteramos del autor del poema, de la materia y del valor conmemorativo de la composición poética: se exalta la monarquía; por una parte, la magnificencia de sus construcciones y, por otra, el nacimiento de la Infanta. Según el estudioso Ruiz Pérez, se trataría de un poema que se articula en dos modelos genéricos: la écfrasis y el *genethliacon* o natalicio. Un esbozo de los dos modelos se encontraba ya en la serie de églogas virgilianas, pero a finales del s. XVI se habían desarrollado de manera que «su aparición en el marco de la égloga denotara cómo este se estaba circunscribiendo a una mera convención retórica para hilvanar las materias y las formas más dispares, incluso opuestas a las que constituyeron originariamente el género»²². La hibridación que se observa reside en la mezcla del ámbito lírico-amoroso – típico de la trayectoria renacentista del género – y aquel descriptivo, presente en la representación de las construcciones reales en su entorno natural. Los dos elementos se encuentran en los jardines de Aranjuez, un lugar ideal «donde natura y arte en competencia» se pusieron para el nacimiento de una infanta, representado por un género mixto a mitad de camino entre la silva renacentista y el gusto barroco que tiende a la variedad y a la abundancia de detalles, incluso lujosos. El poeta nos invita a través de sus octavas a un «nuevo paraíso en Occidente», con «árboles de hojas siempre llenos / de un blando y fresco viento meneados», un sitio armonioso gracias al canto dulce de los ruiseñores, de las ninfas que iban componiendo canciones amorosas por las hierbas olorosas. En este contexto no podía faltar una «multitud de Cupidillos, / colgando arcos y aljivas a los lados / y a ninphas y pastores que allí andavan / las amorosas flechas encaravan» (fol. 22v). Todo el jardín y sus elementos, así como la ‘presencia’ de algunas divinidades mitológicas (Apolo, Minerva, etc.), aparecen sometidos a la voluntad del hombre con sus normas, su orden y sus simetrías, como se aprecia en las primeras octavas dedicadas a la descripción minuciosa del espacio y de su entorno natural, donde algunos elementos básicos como puede ser una fuente o una orilla se convierten en un elemento estructural y arquitectónico.

En este contexto asistimos al nacimiento de la Infanta, que yace en una cuna admirada por tres diosas, imagen que, como muy bien señala Ruiz Pérez, sugiere efectivamente la adoración de Jesús en el pesebre. El cambio que encontramos en el género a finales del siglo XVI se repite ulteriormente en los elementos que componen la égloga: dicho de otra manera, se aprecia una teatralidad típicamente barroca del entorno y de los personajes, ya que también los pastores se deshacen de su propio disfraz y se convierten en cortesanos²³.

Como se puede observar, lo que sorprende del *Discurso* es el excesivo conocimiento que Argote de Molina muestra a la hora de redactarlo, incluso las sorprendentes anécdotas relacionadas con el mundo de la montería y la genialidad de incluir una égloga pastoril en un tratado cinegético, mostrando una vez más su interés por el mundo de la lírica de su tiempo. Gutiérrez de la Vega elogia el *Discurso* considerándolo, a pesar de las

21. Pedro Ruiz Pérez, «Égloga, silva, soledad», en Begoña López Bueno (coord.), *La égloga*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 387.

22. Ruiz Pérez, «Égloga, silva, soledad», p. 387.

23. Cf., *ibidem*, pp. 390-391.

imperfecciones *in stricto sensu* filológicas, una obra que «es honra y prez de la literatura venatoria española por su hermoso estilo, por su buena doctrina, por sus bellas descripciones y por su gran importancia histórica»²⁴.

1.2. LA INSERCIÓN DE GRABADOS

La originalidad del impreso sevillano y la novedad en la actividad editorial de Argote de Molina residen en la inserción de grabados que lo convierten en la más antigua obra española con ilustraciones sobre la caza. En la príncipe del *LM* contamos con 35 grabados en madera, si bien en realidad el editor haya elegido solamente 18, puesto que algunos de ellos se repiten. Concretamente, solo el primer y el tercer libro de la montería, y el *Discurso* presentan grabados en el interior, respectivamente 1, 14 y 20. Si consideramos el contenido de las ilustraciones, de los 18 tipos distintos, salvo el primer libro que cuenta con un solo grabado, el tercero y el *Discurso* ofrecen respectivamente 4 y 13 imágenes que a su vez se repiten.

Si nos atenemos al número y a la variedad de los grabados, parece evidente que no solo la parte más rica de ilustraciones es propiamente el *Discurso* redactado por el editor, sino también es la que más coherencia muestra, puesto que la colocación de los grabados resulta en perfecta sintonía con el texto. Así pues, la total correlación entre texto e imagen facilita indudablemente la lectura y la asimilación del contenido. Por ejemplo, los capítulos 31 «De la montería a buitrón» y 32 «De la montería de lobos al alçapié» son más fáciles de entender gracias al soporte visual.



Fig. 2: Montería a buitrón, fol. 11v del *Discurso sobre la montería*

En el primer caso, como muestra la fig. 2, el grabado nos permite imaginar la disposición de la tierra con el objetivo de formar dos alas de setos que, acabando en punta piramidal, al final forman una gran hoya con estacas de puntas en el fondo donde van a llegar y morir los animales que huyen.

24. Gonzalo Argote de Molina, *Discurso sobre la montería*, ed. Gutiérrez de la Vega, Madrid, Atlas, 1983, pp. ix-x.



Fig. 3: Montería de lobos al alçapié, fol. 11v del *Discurso sobre la montería*

También el grabado del capítulo 32, véase la fig. 3, acompaña perfectamente la explicación del capítulo: se trata de un método utilizado para coger lobos, llamados también «alçapiés» por la manera de cazarlos. Como se lee en la descripción detallada del editor,

«házese de una estaca gruesa hincada en tierra, y sobre ella en la punta atravesado un palo; por la una parte grueso, y por la otra delgado, y en lo más delgado hecho un lazo de cuerda y puesta la punta delgada en tierra y en ella pasto para los lobos los cuales, llegando descuidados al gusto amargo, son asidos del lazo por el pie, mano o cuerpo, y baxando con el peso la parte gruesa del madero y levantándose la más ligera queda el lobo colgado en el aire graciosamente» (fol. 12r).

Ahora bien, como viene siendo habitual en las prensas españolas, desconocemos tanto el nombre del autor de los grabados, que siguen la técnica xilográfica, como sus exactos modelos. Sin embargo, como dio a conocer Paco Tolosa en un interesante artículo publicado en el *ABC de Sevilla* el día 18 de octubre del año 1957, sabemos que la mayoría de los grabados no son composiciones originales, sino que se trata de «simples copias parciales de estampas dibujadas por un pintor flamenco de segundo orden Jan van der Straet (alias Jean Stradano) para un álbum sobre la caza, la montería, la pesca y la lucha de las bestias feroces»²⁵ que fue publicado en 1590 ca. por Philippe Galle, bajo el título *Venationes, ferarum, avium, piscium. Pugnae bestiariorum et mutuae bestiarum*. Así pues, el dibujante anónimo del impreso sevillano copió elementos de dichas estampas para introducirlos en grabados de tema similar, cuyo contexto constituyó probablemente una de las posibles vías para la difusión de las ilustraciones de Stradano. En realidad, este pintor pasó una temporada de su vida en Florencia al servicio de los Médicis y fue entonces cuando realizó unos bocetos con escenas de caza para unos tapices destinados a la decoración de la Villa de su mecenas. Algunos diseños se tradujeron en impresiones, lo que marca evidentemente el momento de inicio en que Stradano juega un papel importante

25. Paco Tolosa, «Una superchería artística descubierta. La mayoría de los grabados de toros del “Libro de la montería” son copias de composiciones de un pintor flamenco», en *ABC de Sevilla*, (18/10/1957), p. 9.

en la historia del arte del grabado, sin olvidar el hecho de que también su formación tuvo lugar en Amberes, centro de difusión de libros ilustrados y de contactos con grabadores y editores. Según el estudio de Tolosa, de los 18 grabados solo 6 no deben nada a las escenas de caza y de montería dibujadas por Stradano. En general, se mencionan muy a menudo solamente los grabados del *Discurso*, que claramente aparecen también en los demás libros, siendo el *Discurso* el paratexto con más variedad de ilustraciones; sin embargo, hay un grabado (véase fig. 4) que se repite cuatro veces solo en el Libro 3, en los fols. 47v, 50r, 56r (59r) y 67r (78r)²⁶.



Fig. 4: Grabado del fol. 47v del Libro III de la montería

Evidentemente, de este grabado no tenemos noticia en el artículo de Tolosa, pero, al cotejar el impreso con los cuatro manuscritos de la BNF, he encontrado unas semejanzas con una miniatura del fol. 1r del ms. Esp. 286 (véase fig. 5): parte del grabado, concretamente la imagen del montero a caballo que le clava una lanza a un jabalí y de los perros corriendo en la parte inferior procede, a mi parecer, de la miniatura del manuscrito.



Fig. 5: Miniatura del fol. 1r del ms. Esp. 286 de la BNF

26. Se indica entre paréntesis la foliación correcta.

Por lo que atañe al análisis de los grabados queda pendiente hacer un estudio más detenido sobre el grabador y el taller de imprenta de Andrea Pescioni, los libros de caza, posiblemente poseídos por Argote de Molina, así como las ilustraciones de Stradano y el cotejo con el impreso. No me voy a detener mucho en este aspecto, puesto que se ha publicado ya un estudio sobre la relación entre imagen y texto en el *LM* manuscrito e impreso²⁷.

2. CONCLUSIONES

Si consideramos el contexto en que aparece la *editio princeps* de 1582, podemos deducir que Argote de Molina decidió publicar el *LM*, una de la multitud de obras que tenía en su biblioteca, tal y como señala el estudio de Inoria Pepe²⁸, por varias razones. Dicho estudio nos informa que el erudito poseía un manuscrito del *Libro de la caza* de don Juan Manuel, con lo cual resulta muy evidente el interés del bibliófilo por el tema de la caza. Como es sabido, se trataba de un oficio, prevalentemente propio de reyes y señores: desde muy pronto los monarcas y los nobles empezaron a reunir libros sobre el tema de la caza con el propósito de fijar unas reglas para montar. Así pues, estos manuscritos constituían testimonios muy raros y muy lujosos, si se tiene en cuenta el alto nivel social de sus poseedores. Ahora bien, que el humanista estuviese vinculado al mundo de la nobleza lo comprueban sus escritos y sus elecciones editoriales, considérense por ejemplo el *Conde Lucanor* del príncipe don Juan Manuel y el *LM*, fruto de una colaboración entre reyes.

Si al interés por el tema y a la vinculación con el mundo de la nobleza sumamos la elección de una materia muy llamativa, podemos entender el éxito esperado por el editor. Los datos proporcionados por los tres libros y, especialmente, por su discurso son de extrema actualidad y veracidad: a este respecto, cabe mencionar los animales poseídos por los reyes y los casos curiosos que les ocurrían, toda la información sobre los Monteros de Espinosa, la descripción minuciosa de los montes, etc., sin olvidar los dos últimos capítulos y la inserción de grabados que completan el *LM* con mucha originalidad y confirman una vez más los intereses del humanista sevillano: el arte y la poesía. No hay que olvidar que, de la descripción del bosque y de la casa real del Pardo, se hacen eco, naturalmente, historias del arte, estudios y monografías que tratan la pintura española en la segunda mitad del siglo xvi.

Concluyendo, después de haber elegido un tema muy exitoso no solo para su época sino también para los siglos posteriores, Argote de Molina opta una vez más – en rea-

27. Daniela Santonocito, «Los grabados del *Libro de la montería*» (Sevilla: Andrea Pescioni, 1582), en M^a. Jesús LacarraDuca (ed.), *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de Valencia, 2016, pp. 215-242.

28. Inoria Pepe, «La biblioteca di Argote de Molina. Tentativo di catalogo della sezione manoscritti», en *Studi di letteratura spagnola*, Roma – Torino, Società Filologica Romana, 1967, pp. 165-262.

lidad la última si consideramos su breve actividad editorial – por la decisión de «acrecen-
centar» el texto inicial con nuevos paratextos que, a la luz de sus intereses y del contexto
de aparición²⁹, convierten el *LM* en una nueva obra, evidentemente más completa, más
didáctica gracias al soporte visual de los grabados, dicho de otra manera, en un perfecto
manual para ser un buen montero y, por la cantidad de detalles, también en una obra de
geografía.

29. No hay que olvidar que en el año 1556 se publican los *Diálogos de la montería* de Luis Barahona de Soto.