

# Otro episodio en la recepción de las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa: a propósito de una canción de Agustín Collado del Hierro a la beatificación de San Ignacio

Inmaculada OSUNA

Universidad Complutense\*

## RESUMEN

La tradición crítica sobre las *Flores de poetas ilustres* (1605) ha atendido a distintos aspectos de la recepción de la colección, entre ellos la influencia de algunos de sus poemas sobre otras composiciones del momento. En el presente artículo se señala cómo dos canciones que Agustín Collado del Hierro presenta al certamen celebrado en Toledo por la beatificación de San Ignacio, especialmente la que comienza «Luz que alumbras el sol, Ignacio santo...», recogen numerosos ecos de algunos poemas de la colección. Las reminiscencias proceden no sólo de varios poemas, sino también de autores diversos; además, su grado de proximidad con respecto al modelo varía considerablemente, desde la adopción literal de algunos versos hasta las menos llamativas coincidencias en sintagmas de apariencia tópica. Todo ello parece estar destinado a un juego de reconocimiento por parte de los receptores, en un contexto de familiaridad con unos textos poéticos que se sienten de actualidad.

**Palabras clave:** Siglo de Oro, *Flores de poetas ilustres*, Agustín Collado del Hierro, Justas.

## ABSTRACT

Traditional criticism of *Flores de poetas ilustres* (1605) has touched on various aspects of how the collection was received, including the influence of some of the poems on other contemporary compositions. This article highlights how two songs that Agustín Collado del Hierro presented at the competition held in Toledo for the beatification of San Ignacio, particularly the song that begins «Luz que alumbras el sol, Ignacio santo...», contain many echoes of some of the poems in the collection. The resonances are evocative of several poems and also of different authors; furthermore, the degree of proximity to the model varies considerably, ranging from the literal adoption of verses, to less conspicuous seemingly trivial syntagmatic coincidences. These references appear to be a literary game of recognition on the part of the receivers, in a context of familiarity with poetic texts that have a modern feel.

**Key Words:** Golden Age, *Flores de poetas ilustres*, Agustín Collado del Hierro, Justas.

El 27 de julio de 1609 San Ignacio de Loyola es proclamado beato. Este hecho, amplificado por el creciente protagonismo de la Compañía de Jesús en la vida ecles-

---

\* El presente trabajo se enmarca en las líneas de investigación sobre Poesía del Siglo de Oro desarrolladas al amparo del Programa Ramón y Cajal, cofinanciado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

siástica y cultural de España, se convierte en motivo, tanto en ese año como en el siguiente, de todo un reguero de celebraciones ciudadanas que se extiende por gran parte de la geografía española<sup>1</sup>. Entre tales manifestaciones festivas no es infrecuente la organización de justas poéticas<sup>2</sup>, que suelen ocupar un lugar destacado en los impresos más detallados que dan cumplida cuenta de estas celebraciones, como ocurre en los referidos a Salamanca, Sevilla, Granada... También en Toledo tiene lugar un certamen poético dedicado al acontecimiento; sin embargo, su publicación se demora, y cuando llega a la imprenta lo hace por cauces menos específicos, ya que se integra en un poemario religioso de autor único, la *Floresta espiritual* de Mateo Fernández Navarro (Toledo, Tomás de Guzmán, 1613), aunque, eso sí, con una explícita alusión en la portada, posible reclamo comercial, acerca de la inclusión de los poemas del certamen («Tiene al fin del libro la Iusta literaria, hecha en la misma Ciudad, a la beatificación del glorioso padre Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús»)<sup>3</sup>.

Entre quienes intervienen en la justa se encuentra Agustín Collado del Hierro, por entonces todavía estudiante en Alcalá<sup>4</sup>. Su participación, la primera de tales características que se conoce, no resulta un hecho aislado, puesto que unos años más tarde, en 1616, vuelve a figurar entre los participantes de otra justa toledana, esa vez por la consagración de la capilla del Sagrario de la Catedral<sup>5</sup>, celebración de aún mayores implicaciones cortesanas y literarias por el protagonismo del cardenal Sandoval y Rojas, promotor de las fiestas, y por el trasfondo progongorino que se ha querido ver en el certamen<sup>6</sup>. Más discreta, incluso desde sus propios avatares de publicación, la justa a San Ignacio no debió de desenvolverse, sin embargo, completamente al margen de las adherencias socio-literarias que todavía en ese momento, por su carácter de sede del Primado y, muy especialmente, por su cercanía a la Corte, hacían de Toledo un núcleo cultural relevante, al amparo de importantes figuras de la nobleza. El caso más señero es el de Lope de Vega, que aún residía de manera habitual en la ciudad<sup>7</sup>, pero en su entorno literario aparecen figuras que también tendrán su protagonismo en la madrileña corte literaria, como Baltasar Elisio de Medinilla o Luis Quiñones de Benavente<sup>8</sup>. No hay que olvidar las fluidas, y desde luego necesarias, relaciones de Madrid, núcleo nobiliario y administrativo por excelencia, salvo el fracasado episodio vallisoletano, sin Universidad (aunque no muy lejana de dos de las más prestigiosas, la de Salamanca y, en sus mismas inmediaciones, la de Alcalá) y sin específico rango eclesiástico (pero próxima a la arzobispal Toledo). Y en este sentido, Collado del Hierro, posiblemente nacido en

<sup>1</sup> C. Buezo (1993), con relación de fuentes para las fiestas celebradas tanto por la beatificación como por la canonización del santo, en 1622.

<sup>2</sup> I. Elizalde (1983), pp. 65-108, también con referencia a ambas ocasiones.

<sup>3</sup> Puede verse una presentación de la justa en M. García-Page Sánchez (1988), pp. 113-121.

<sup>4</sup> Para los datos biográficos conocidos, véase E. Orozco Díaz (1964), pp. 55-66; y ahora C. C. López Carmona, especialmente pp. 13-32.

<sup>5</sup> M. García-Page Sánchez (1988), pp. 123-131.

<sup>6</sup> J. Entrambasaguas, (1946), I, pp. 264-273.

<sup>7</sup> Pese a sus habituales estancias madrileñas, Lope, que vivía en Toledo desde 1604, no se trasladó definitivamente a Madrid hasta al menos julio de 1610 (A. Castro y H. A. Rennert, (1969), p. 186).

<sup>8</sup> A. Madroñal Durán (1999).

Alcalá y en ella estudiante al menos por los años 1604-1613, participante en las justas toledanas indicadas, también en las madrileñas con motivo de la beatificación de Santa Teresa (1614) y la canonización de San Isidro (1622), ofrece un ejemplo paradigmático de la infiltración en los agitados y pluriformes medios literarios de la Corte, como lo ponen de manifiesto las referencias de diverso tipo que a él se encuentran en autores como Góngora, Salcedo Coronel, Pérez de Montalbán, Lope de Vega, Bocángel, Pellicer<sup>9</sup>.

En el inicio de su trayectoria literaria, o al menos de su producción literaria conocida, se sitúan las composiciones destinadas al certamen por la beatificación de San Ignacio. La *Floresta espiritual* recoge dos canciones suyas que, desde opciones métricas distintas, y quizás también con técnicas o intereses compositivos diferentes, responden a los requerimientos de la justa —en este punto no muy restrictivos—, que para este *asunto* pedían «Canciones de a treze versos, en seis estancias, en alabanzas del glorioso Padre Ignacio» (142r)<sup>10</sup>. La escasa delimitación temática que en este *asunto* ofrece el cartel de la justa permite casi total libertad en la selección. De hecho, en ninguno de los dos poemas se destaca ningún episodio singular de la vida del santo —motivo frecuente en los poemas de justas, normalmente por expresa indicación del cartel—, ni siquiera se rememoran varios de ellos como apoyatura de esa «alabanza» que se requiere. Siguiendo una estructura hímica, las referencias al santo se hilvanan sin una progresión demasiado trabada, salpicadas de tópicos literarios de carácter panegírico y magnificador. En realidad, salvo escasos detalles —y tampoco estos completamente identificadores—, tal elogio resulta bastante general, casi rayano en lo que solían rechazar algunas «leyes» de los certámenes, la presentación de poemas que no fueran claramente alusivos al santo o motivo en cuestión, y por tanto aplicables a otros intentos.

Dejando ahora de lado una lectura autónoma de los textos, cabe aproximarse a estas canciones, sobre todo a la segunda, desde el punto de vista de su receptividad o transparencia con respecto a una lectura que el autor parece querer ostentar: la de varios poemas que tienen en común su presencia en las *Flores de poetas ilustres*, compiladas por Pedro Espinosa y publicadas poco años antes, en 1605, en la corte vallisoletana. Aun sin descartar que estas canciones puedan estar recogiendo ecos de otros poemas no incluidos en la antología —alguna excepción destacada se señalará al respecto—, la amplia, variada, a veces clara, otras veces ambigua, estela de «recuerdos» resulta evidente, aunque quizás no tanto la interpretación del fenómeno en todas sus implicaciones.

La tradición crítica sobre las *Flores de poetas ilustres* ha atendido en algunas ocasiones a la resonancia que tuvo, o dejó de tener, la colección. El mosaico de indicios recogidos, dispersos, heterogéneos, incluso fruto de actitudes distintas con respecto a ella, comprende tanto un supuesto fracaso editorial, al que se acusa de haber hecho inviable la publicación de una segunda parte de la antología que el autor

<sup>9</sup> E. Orozco (1964), pp. 74-75 y 79-84.

<sup>10</sup> *Canción 5*, «Qual suelo canto agora...» (152v-154r), y *Canción 12*, «Luz que alumbras el sol, Ignacio santo...» (164v-166r). Pueden verse los textos en el *Apéndice*.

anunciaba en el prólogo, e implícitamente en el título, de estas *Flores*, como el deje despectivo con que se aludía a ella en algunos testimonios, aunque todo ello sin dudar de la notable resonancia que debió de tener entre los círculos poéticos cultos del momento, más aún con el papel estratégico de la Corte en la ultimación e impresión del libro<sup>11</sup>. En este sentido, tampoco ha faltado la constatación de la influencia que ejercieron algunos poemas sobre otras composiciones del momento. José Lara Garrido ha analizado cómo, con una técnica de préstamos evidentes —en algunos aspectos similar a la que se verá aquí—, la canción de Luis Martín de la Plaza *A las once mil vírgenes* («El triunfo es éste y éstos los cantares...») muestra significativas concomitancias con la canción del propio Espinosa *A San Acacio* allí publicada, de idéntico *incipit*<sup>12</sup>, y cómo un pasaje de una canción *A la Primavera* compuesta por Diego Ximénez de Enciso para una justa celebrada en San Juan de Aznalfarache no sólo delata de manera general idéntico gusto por la cornucopia floral y el detalle preciosista que ofrece Espinosa, sino también algunas expresiones o sintagmas literales de un pasaje de su *Fábula de Genil*<sup>13</sup>.

Frente a estos casos señalados, la segunda canción de Collado de Hierro que aparece en la recopilación de la justa toledana pone de manifiesto reminiscencias procedentes de un número mayor de poemas incluidos en la colección y, además, pertenecientes a autores distintos. La entidad de tales reminiscencias resulta bastante variable, de manera que en ocasiones se detectan secuencias perfectamente identificables u otras con modificaciones asimismo claras, pero también a veces otros versos o sintagmas que presentan un seguimiento más difuso o que, como sucede con cierta frecuencia, podrían interpretarse, en un sentido estricto, como fruto de una coincidencia casual, no significativa o pertinente para una filiación. Especialmente en estos últimos casos, factores como la presencia concomitante con otros recuerdos del mismo poema o la posición dentro del verso pueden matizar el grado de significación que cabe atribuir a esas coincidencias en principio discutibles, posiblemente de poco valor en sí mismas, pero bastante significativas en su acumulación e integración en un conjunto en el que se ha trabajado de manera intensiva y evidente con otros textos.

Justo en el inicio del poema comienza esta pauta de reutilización de versos previsiblemente conocidos en el entorno poético en el que el autor se movía, o pretendía moverse. Sin embargo, no se trata esta vez de un poema recogido en la colección de Espinosa, sino de uno escrito por Lope de Vega, también por entonces ya publicado, la *Égloga II*, de tema amoroso, incluida en la segunda parte de sus *Rimas* (Sevilla, 1604)<sup>14</sup>. La concomitancia es clara, con la coincidencia total en las primeras palabras del verso y el isomorfismo sintáctico de su última parte («Luz que alumbras el sol, Lucinda hermosa» / «Luz que alumbras el sol, Ignacio santo»); a

<sup>11</sup> Una síntesis actualizada de lo que se conoce de esa recepción contemporánea puede verse en B. Molina Huete (2003), pp. 26-38.

<sup>12</sup> J. Lara Garrido (1995), pp. 129-138.

<sup>13</sup> J. Lara Garrido (1979), pp. 179-180.

<sup>14</sup> L. de Vega (1994), nº 202.

ello se suma otro hecho que favorecería su reconocimiento por parte de los receptores: su condición de primer verso en ambos casos. Si tal concomitancia podía evocar en el poema de Collado una clave de intelección en términos de *rifacimento*, homenaje o deuda para con el afamado Lope, por añadidura notable protagonista de la vida literaria toledana, lo cierto es que esta línea parece quedar agotada en el mismo primer verso —más vago resulta el posible recuerdo de un par de versos de la égloga más adelante—, y los derroteros de las reminiscencias, como ya se ha avanzado, acaban apuntando hacia una dirección distinta. Basta con pasar al segundo verso para constatar que no sólo Lope entraría en este juego. Pero en todo caso, al margen del específico modelo lopesco, esa coincidencia inicial podía dar indicios ya de unos procedimientos de composición marcados por precisos recuerdos de poemas de divulgación relativamente amplia en medios poéticos cultos, como se confirma de inmediato.

Siguiendo los usos proemiales, la primera estrofa de la canción de Collado conjuga una serie de tópicos en torno a la proposición del tema y a la relación entre el poeta y el interpelado, el cual asume aquí, como en otras composiciones de carácter himnico, funciones que en otros exordios pueden aparecer dissociadas: la de objeto argumental del poema, quizás de manera más implícita o al menos ligada a esta relación argumental, la de dedicatario del mismo, y la de inspirador del canto, traducción cristiana de la clásica apelación a las Musas, a Apolo o a otras divinidades paganas<sup>15</sup>. Para la identificación del santo invocado en el *incipit* como tema de la composición, el segundo verso recurre de nuevo a un poema ajeno, en este caso la canción *A Santiago* de Pedro Rodríguez de Ardila publicada en las *Flores* de Espinosa, como los demás poemas que, salvo indicación contraria, se irán mencionando a continuación. Ahora la adecuación de la cita ha registrado mayores modificaciones, pero resultan evidentes tanto el calco sintáctico como las coincidencias léxicas: «Pues que también por suerte / a mí cantar de tu valor me toca» (Rodríguez de Ardila, 180v)<sup>16</sup> / «Pues que cantar de ti esta vez me toca» (Collado). Se ha suprimido el concepto de la ejecución del tema «por suerte» —quizás dilogía referente tanto a la fortuna del poeta por poder cantar a tal santo como a un posible reparto de temas académicos<sup>17</sup>—, que por lo demás cuadraba poco, al menos en el segundo sentido de la dilogía, con la libre iniciativa de la participación en justas; sin embargo, se ha mantenido «me toca», que en Rodríguez de Ardila resultaba igualmente coherente con el marco académico del poema, y que en el contexto del certamen de Collado del Hierro parece más desdibujado desde el punto de vista semántico, aunque resulta fundamental para la identificación de la cita. Aun cuando esta proximidad resulta ya destacable, la voluntad de remitir a esa canción a Santiago se confirma de

<sup>15</sup> Puede verse un análisis del funcionamiento de esos tópicos en el género épico en A. Prieto (1975).

<sup>16</sup> Cito por P. Espinosa (1991), manteniendo las erratas de foliación. Para el cotejo de textos me he basado en dicha edición, que refleja el estado primitivo de la colección en los folios 126-127 y 202-203; para éstos, he consultado también uno de los ejemplares que contienen las modificaciones posteriores (U/3313 BNM). Ninguno de los versos «recordados» por Collado del Hierro se hallan en esas páginas. Hay ahora ed. moderna de B. Molina Huete (2005) e I. Pepe Sarno y J. M. Reyes Cano (2006).

<sup>17</sup> El contexto académico del poema está explícito en el encabezamiento con que aparece en las *Flores* (*A Santiago en la Academia de Granada*), y en el penúltimo verso («de tu nueva Academia el don recibe»).

manera inequívoca en el cuarto verso de la canción de Collado, que reproduce, sin más modificación que el inicial engarce sintáctico al que le obliga su propio discurso —y que a su vez fuerza una sinéresis en el endecasílabo—, el verso que seguía a los ya citados, con los que Rodríguez de Ardila remataba una estrofa: «guía la mano tú, mueue la boca» (Rodríguez de Ardila, 180v) / «mas guía mi mano tú, mueue mi boca» (Collado).

Con tales antecedentes, cuando tres versos más adelante, encabezando la *sirima* de la primera estancia, se lee en la canción a San Ignacio «y un hermoso trofeo / pondré a tu nombre y magestad, que adoro», es posible reconocer, aunque en principio pudiera resultar muy casual, otra concomitancia con versos que, ya en otra estrofa, también se hallan en la misma canción de Rodríguez de Ardila: «Al túmulo santísimo que encierra / la venerable magestad que adoro» (181r). Por lo demás, esta segunda parte de la estancia está dominada por una fórmula ampliamente documentada en la poesía del Siglo de Oro, en sus manifestaciones más complejas marcada por cierto toque de erudición: la alusión, mediante perífrasis, a la totalidad de la superficie de la tierra, o al menos —con cierto aire de arcaísmo classicista— a la extensión del mundo conocido en la Antigüedad; una fórmula que con frecuencia se asocia, como aquí, al tópico del poder divulgador de fama y función inmortalizadora que tiene la poesía<sup>18</sup>, y por ello bastante utilizada entre los tópicos del exordio o de la conclusión. Para ello Collado construye dos secuencias aparentemente paralelas, aunque con cierta asimetría referencial. La primera, «desde el cristalino Tajo hispano / hasta el alpe Rodano», introduce un elemento de particularización de la justa, con el guiño a su localización toledana. El otro extremo geográfico mencionado, para cuya selección no debió de intervenir ningún condicionamiento extratextual, parece quedarse corto con respecto a los patrones más coherentes de la fórmula, pues se aleja relativamente poco en las coordenadas geográficas, no yendo más allá del Ródano; en cambio, su mención vuelve a recordar un verso también presente en las *Flores* de 1605 («Quien cubre el espumante alpe Rodano», 84r), esta vez procedente de la canción de Mira de Amescua sobre el ataque inglés a Cádiz. La reducción de la coincidencia a la mera referencia geográfica, sin otras semejanzas sintácticas o léxicas, puede hacer dudar de una relación efectiva; por otro lado, tampoco hay similitudes funcionales, ya que el verso de Mira de Amescua, aunque forma parte de un pasaje con alusiones geográficas de carácter culto en serie, no responde a la estructura perifrástica y conceptual en cuya tradición se sitúa Collado; además, no se aprecian en el poema de éste otros ecos de esa canción. No obstante, el sintagma «alpe Rodano» no parece haber estado muy difundido, y mientras que no se documente una utilización razonablemente generalizada, parece verosímil creer que, quizás con los condicionamientos de rima de por medio, Collado recordó de Mira de Amescua esa precisa asociación.

Tampoco en la segunda secuencia se preocupa Collado del Hierro de actualizar la estructura perifrástica con palabras propias; esta vez se acomoda, de modo menos ambiguo, a unos versos que se encuentran en la canción de Agustín de Tejada *Al Rey*

<sup>18</sup> R. Navarro Durán (1983), pp. 5-19.

*Don Felipe*, con motivo de la empresa contra Inglaterra: «Desde Pirene hasta aquella parte / que inflama el fuego del Canopo oculto» (Agustín de Tejada, 14v) / «Y del Pirene hasta el Canopo oculto» (Collado). Collado ha seguido aquí un procedimiento similar al que se apreciaba en el segundo verso de su canción con respecto a dos versos de Rodríguez de Ardila. Desde el punto de vista funcional, ha retomado una secuencia con una función similar a la que tiene la suya en la canción; los versos de Tejada no se encontraban en el exordio, sino en el envío del poema, pero en ambos casos se trata de espacios marginales al núcleo argumental de la composición, que son aprovechados para que el sujeto poético afirme su presencia vinculándola a la capacidad immortalizadora de la poesía («que yo he de ser Virgilio de tal Marte, / que esparça el nombre suyo y mi memoria / desde Pirene hasta aquella parte / que inflama el fuego del Canopo oculto, / y desde el Oceano / hasta el mar que con yelos está cano» 14v-15r). Desde el punto de vista formal, Collado sintetiza en uno dos versos del presunto texto de partida, utilizando partes claramente identificables del inicio y del final. Además —y en esto el procedimiento de inserción ya no es análogo al que se veía con respecto a los versos de Rodríguez de Ardila—, refuerza las concomitancias entre ambos textos el hecho de que la cita se integre, como en el poema de Tejada, en una estructura de dos referencias paralelas, de las que Collado ha aprovechado textualmente sólo una.

Concluido el exordio, las estrofas siguientes de la canción a San Ignacio desarrollan de manera directa la alabanza del nuevo beato, primero con la presentación del santo como resultado de un especial designio divino, que desde su propio origen lo vincula al ámbito celestial (segunda estancia), después con la evocación de la Gloria de la que ya goza (tercera estancia). En una y otra resultan recurrentes los elementos que conforman la escenografía del Cielo cristiano (ángeles, Solio, Dios...), y con ellos toda una serie de clichés descriptivos y situacionales (ámbito marcado por la luminosidad, admiración de los ángeles, palabras de Dios en estilo directo que sancionan los merecimientos del nuevo integrante de la Gloria...). Los préstamos de poemas incluidos en las *Flores* se vuelven más difusos, y quizás estén entremezclados con recuerdos de otras composiciones. La caracterización de la Gloria como corte, en la que los galanes son los ángeles («el coro luziente / de los galanes de la Corte santa»), parece retomar un verso del poema *A la Virgen* de Cristobalina Fernández de Alarcón («se admiran de tu corte los galanes», 201r), aunque es posible que el recuerdo se complete con otro de la canción sobre la Asunción de Agustín de Tejada («Reyna diuina, que en la corte santa», 169r). Con todo, si de coincidencia de sintagmas se trata, los derroteros conducen, sí, a poemas igualmente recogidos por Espinosa: «hermosa y de agradable mansedumbre» (Collado) / «sigue con agradable mansedumbre», (Góngora, en su soneto «Raya (dorado sol), orna y colora...», 16v), o «con voz te dize de inmortal consuelo» (Collado) / «que olor espira de inmortal consuelo» (Tejada, *A la Asunción*, 168r); pero también podría llevar a reconocer otras huellas que ya no se encuentran en esta colección: valga de muestra el luisiano «con luz más pura», de su conocida y tantas veces copiada, aunque para entonces todavía no impresa, traducción de la *Égloga IV* de Virgilio, o también, en distintas estrofas de la canción de Collado, varios sintagmas

de aspecto común, documentables en la *Vida de San José* de Valdivielso («lumbres bellas», «coro alado», «luces santas», «amor profundo», «divina prenda», «alegres cantos»)¹⁹. Por semejante línea de ambigüedad discurren otras coincidencias en la tercera estancia: «el coro alado entre sus lumbres bellas» (Collado) / «estando atento el santo coro alado» (Tejada, *A la Asunción*, 169r), y «tu amor dexé admiradas, / pues deste mundo el formador inmenso...» (Collado) / «Las profundas palabras del inmenso / formador de esta máquina admiraron» (Tejada, *ibid.*, 170r).

Estas quizás vagas reminiscencias, más o menos próximas según los casos, muestran tal concentración en el poema de Agustín de Tejada —por su parte recreador de una escena de similares características descriptivas y situacionales a propósito de la llegada de la Virgen a los Cielos—, que parece difícil atribuirles en su conjunto a mera casualidad. Otra muestra más, ya no reducida a coincidencias en la asociación de un sustantivo y un adjetivo dados, vuelve a incidir en ello: «y donde ardiente / Amor abrasa el Seraphín hermoso» (Collado) / «los sabios Cherubines, y do abrasa / Amor al Serafín, y llega al solio» (Tejada, *ibid.*, 170r). Por el contrario, el remate de esta tercera estancia («quiere que vistas luz, pises estrellas») resulta inequívoco, y remite, en su origen, a autor distinto, aunque ya las *Flores* ofrecían una doble vía para la imitación: «ver a Dios, vestir luz, pisar estrellas» (Góngora, *A San Hermenegildo*, 201v) y, con menor proximidad, aunque con evidente seguimiento gongorino, «ver a Dios, vestir luz, pisar el Cielo» (Tejada, *A la desembarcación de los santos de Granada*, 174r)²⁰.

Las dos estrofas siguientes desplazan temáticamente la evocación de la gloria celestial para abordar la alabanza de San Ignacio desde dos aspectos algo más terrenales: la restauración de la memoria del santo, temporalmente velada por su muerte, gracias a su reconocimiento como beato desde Roma, ciudad misma donde reposa su cuerpo (cuarta estancia), y la fecundidad de su obra y de su ejemplo, de los que son depositarios, como hijos espirituales, los miembros de la Compañía de Jesús (quinta estancia). La densidad de los recuerdos de poemas incluidos en la *Flores de poetas ilustres* resulta mucho menor. En el v. 41 («Cubrió con manos de ébano la muerte») se registra la misma impresionante metáfora, con igual posición dentro del endecasílabo, que ocupa un verso de Luis Martín de la Plaza («Cierras con manos de ébano vnos ojos», 24v), en un soneto amoroso de motivo funeral. Bastante más adelante, el v. 56 («aquestos éroes de la Yglesia santa») vuelve a traer en eco otro de la canción de Agustín de Tejada a la Asunción de la Virgen («los bellos héroes de la Yglesia santa», 170r), aunque no sin un cambio de referencia (los «divinos espíritus triunfantes» en Tejada, los jesuitas en Collado del Hierro) que —si se acepta la posibilidad de que, ocasionalmente, intertextualidades como ésta arrastraran una superposición de sentidos con respecto al texto de partida— mucho podía sugerir de halago a quienes, al fin y al cabo, debieron de patrocinar el certamen.

¹⁹ Para la localización, valoración y selección de concurrencias de este tipo entre las dos canciones de Collado del Hierro y otros textos ha sido fundamental el auxilio del *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE), preparado por la Real Academia Española.

²⁰ La expresión «pisar estrellas», junto con algunas variantes, aparece en otros lugares de Góngora y llamó la atención de otros poetas; véase E. Carilla (1962), pp. 39-47.

En esa misma línea de magnificación heroica se sitúa otra concordancia, de posible filiación dual, aunque en ambos casos con origen en un mismo autor, otra vez Agustín de Tejada; con un tratamiento más abstracto que en estrofas anteriores, pero de nuevo en el ámbito de la iconografía escatológica cristiana, se trata de la expresión de la salvación en términos de «poblamiento» del cielo con almas. Así, en Collado del Hierro, en alusión a su efectividad modélica, los miembros de la Compañía «han poblado con triunfos y con palmas, / el cielo de más almas» que estrellas; en la canción *A la desembarcación de los santos de Granada* de Agustín de Tejada, con una estructura comparativa análoga, y en similar contexto modélico, aunque quizás con un matiz evangelizador más preciso, los discípulos de San Cecilio son arengados «para poblar el Cielo de más almas / que a los árboles hoja, arena al llano» (173v); con menor proximidad estructural, en la canción *Al Rey Don Felipe*, en alusión al «martirio» de católicos por parte de los ingleses, «... han poblado por su herege zelo / cuerpos las horcas, ánimas el cielo» (14v). Menos determinante parece, en cambio, la coincidencia de la metáfora del cielo como velo *engastado* de diamantes en la canción de Collado del Hierro («Que en ausencia del sol engasta el cielo / diamantes en su belo») y en la *Égloga II* de las *Rimas* de Lope de Vega («Vendrá la noche, y engastando el cielo / diamantes en su cóncavo sutiles», vv. 76-77), si bien la utilización de ese texto para el primer verso legitima la hipótesis de una relación directa.

Tras este enfoque hacia la herencia jesuítica, la sexta estrofa concluye la alabanza reconduciendo progresivamente la atención hacia San Ignacio, esta vez como objeto de plegaria y protector de sus devotos. Siguiendo la línea de expresión no personalizada que, una vez pasado el exordio, está caracterizando la canción, el sujeto poético no se implica formalmente mediante fórmulas en primera persona, sino que particulariza la función benéfica del beato, ahora ya sancionada por la Iglesia con su subida a los altares, distanciándola en la figura de un peregrino que acude a su templo. Frente a las dos estrofas anteriores, los recuerdos de otros poemas se hacen más densos e inequívocos, también más diversificados en su procedencia y en los procedimientos de adaptación. El inicio de la estancia «traduce» al masculino otro verso de Luis de Góngora: «Y tú, o gran padre de tus hijos caro» (Collado) / «Y tú (o gran madre de tus hijos cara» (Góngora, *A San Hermenegildo*, 202v). Una vez más, el recuerdo va acompañado de cierta similitud funcional: como en el poema de Collado del Hierro, la invocación supone una reconducción del discurso hacia un interlocutor distinto del que se configura en la estrofa anterior (se pasa de la interpelación al futuro Felipe III a la apelación a Sevilla como lugar del martirio del santo), y en ambas composiciones la estancia así introducida cierra el cuerpo de la canción, en el caso de Góngora, de manera directa, en el de Collado, a falta del envío, siempre con cierto carácter marginal o autónomo.

Siguiendo como trasfondo la Compañía de Jesús, después de la consideración del beato como figura paterna, la alabanza se vale ahora de la antonomasia, subrayando con la mención del legislador Licurgo su faceta fundacional y con la más desarrollada evocación de Atlante el carácter titánico de una empresa que —sobre la base de la referencia pagana, pero con intencionada carga de connotaciones cristianas— «sustenta el cielo». Para esta última alusión, los versos de Collado transpa-

rentan, con coincidencias léxicas evidentes, el inicio de un soneto de Liñán de Riaza sobre la Amistad: «Es la amistad vn empinado Atlante, / en cuyos hombros se sustentta el cielo» (86v). Incluso, a continuación, la imagen «Columna firme de la Fe triunfante» (Collado) deja la duda de si se está siguiendo o no el patrón de otro verso que en el mismo soneto de Liñán rimaba con el inicial, «Iris diuina de la fe triunfante»: la coincidencia se da en un sintagma poco llamativo, quizás casi lexicalizado, por su incardinación en el sistema ideológico vigente de reforzamiento de la hegemonía católica y por su asociación con la dualidad teológica «Iglesia militante» / «Iglesia triunfante», pero de nuevo la posible relación queda apuntalada por factores que van más allá de la identidad léxica, como las semejanzas estructurales (en ambos casos, un verso formado por una aposición breve, que queda completa en el endecasílabo; también en ambos, idéntica conformación sintáctica) o como la copresencia de una reminiscencia anterior evidente, con la que además establece, al igual que en el texto previo, una relación de rima. Más difícil de calibrar resulta la coincidencia de un sintagma, también a final de verso en ambos poemas, en la canción de Collado y en un soneto de Lupercio Leonardo de Argensola en elogio de la vida del campo frente al trasiego y confusión de la corte («Tras importunas lluuias amanece...»): «De tus sagrados hijos fuerte amparo» (Collado) / «Sale, de su familia fuerte amparo» (Argensola, 17r); poco más que un sintagma en común, la presencia de la anástrofe y la asociación semántica entre «hijos» y «familia» puede aducirse, puesto que ni coincide la estructura sintáctica del verso ni aparece algún recuerdo más claro del mismo poema, si bien, por otra parte, remite a un autor que dominará en los últimos versos de la canción, y lo hará con un seguimiento sostenido que no tiene parangón en las concomitancias precedentes.

En efecto, ya el final de esta última estrofa acusa el recuerdo de la canción que Lupercio Leonardo dedica al rey con motivo de la canonización de San Diego de Alcalá, aunque todavía no la sigue de manera exclusiva. El poeta aragonés comienza su composición augurándole a Felipe II, para cuando muera, nada menos que la condición de los santos: su sepulcro, en el grandioso conjunto del Monasterio de El Escorial que está en construcción, se ha de convertir en objeto de peregrinación y su persona en receptora de las plegarias, en calidad de intercesora en el cielo:

y que al inmenso templo que edificas [...]
 ha de venir gozoso el peregrino,
 no sólo combidado de su fama
 por contemplar las aras de oro ricas,
 sino por ver si a su dolencia aplicas
 saludable remedio desde el cielo,
 como lo das a todos en el suelo. (160r)

Los versos de Collado del Hierro retoman buena parte de los elementos de la escena votiva, aunque no todos con igual proximidad. Coincidencias léxicas, sustitución por sinónimos y algunos cambios en la distribución sintáctica serán los principales procedimientos de reelaboración. La llegada del peregrino, como tal acción, aparece expresada con sencillez por Lupercio Leonardo («ha de venir gozoso el

peregrino»); sin modificar o con equivalentes semánticos, Collado conserva las tres unidades sintácticas, pero las disloca redistribuyéndolas en los tres versos que se inspiran en los de Argensola, de manera que complemento predicativo y sujeto acababan abrazando el pasaje («Y que alegre... llega... el peregrino»). Entre medias, el análisis de las motivaciones del peregrino que aparecía en el poema por la canonización de San Diego, de mayor elaboración sintáctica y conceptual que el verso anterior, provee a los versos de Collado de las reminiscencias léxicas más evidentes («tus aras de oro ricas», «por ver si aplicas», «remedio») y de algún cuasi-sinónimo («a sus males»), esta vez con una estructura más simple que la del texto de partida, quizás en compensación del hipérbaton:

y que alegre a tus aras de oro ricas,  
llega por ver si aplicas  
a sus males remedio el peregrino,  
porque votó a tu templo su camino.

A pesar de seguimiento tan evidente, Collado realiza un cambio brusco, y también momentáneo, de modelo para el final de la estancia. Acude aquí de nuevo a Góngora, concretamente a un soneto laudatorio dirigido al diplomático y ministro don Cristóbal de Mora («Árbol, de cuyos ramos fortunados»). El verso con el que se culmina el elogio en el soneto supone, como en la estrofa de Lupercio Leonardo, cierto grado de transposición profana del culto religioso, quizás aún mayor que la que allí atañía a Felipe II, puesto que aquella dejaba explícito el tránsito de la muerte como paso previo para su condición de mediador celestial, mientras que aquí todo parece desenvolverse, con un trasfondo más clasicista, en el terreno de la hipérbola laudatoria. Con una típica estructura correlativa, los tercetos desarrollan la idea del favor mutuo entre héroe y poeta, pues si de aquél recibe éste asunto y amparo, a cambio puede construir para él una fama que se realce sobre todas las demás: «Hilaré tu memoria entre las gentes, / cantaré, enmudeciendo ajenas famas, / y votaré a tu templo mi camino» (25r). Curiosamente, también en este pasaje de Góngora, el último verso estaba relacionado, mediante la rima y la estructura correlativa, con la imagen de un peregrino (el poeta), primero guarnecido bajo el árbol en el que se alegorizaba al dedicatario, luego devoto en el templo en el que éste recibe culto. Salvo esa relación de rima, Collado toma de manera prácticamente aislada el último verso, con mínimas modificaciones en la conjunción, el tiempo y persona verbal y el posesivo («porque votó a tu templo su camino»), despojándolo por completo de las asociaciones temáticas que tenía en el soneto y reinsertándolo en un contexto plenamente religioso.

Pero la inmediata vuelta a la canción de Argensola resulta contundente en el envío, parte de la composición cuyas convenciones propias llevaban a que el poeta se dirigiera en primera persona a la propia Canción. Collado aprovecha tal interpelección para subrayar ante todo el concepto de humildad, al tiempo que introduce dos referencias de particularización circunstancial: la última mención explícita del objeto del poema, San Ignacio, y el contexto geográfico para el que se compone, con una velada indicación de no pertenecer propiamente a él («mas pues me han permitido /

cantar entre los Cisnes del dorado / Tajo»). Con idénticos componentes (interpelación a la Canción, insistencia en el concepto de humildad, referencia oblicua al destinatario de la canción —en ese caso el Rey—, e indicación geográfica mediante similar alusión fluvial —el Henares—, asociada a sus poetas-cisnes, y con iguales matices de espacio ajeno), puede verse cómo el envío de la citada canción de Lupericio Leonardo ha articulado claramente, al parecer sin interferencias de otros textos, y de manera total, estos versos finales de la canción a San Ignacio. La proximidad constructiva y las frecuentes concomitancias léxicas, así como otros procedimientos de reelaboración similares a los ya vistos son evidentes:

Canción, el ser humilde  
no te admire, que pues de serlo tanto  
se precia Ignacio santo,  
muy bien podrás dezir que zelo ha sido;  
mas pues me han permitido  
cantar entre los Cisnes del dorado  
Tajo, di que de humilde te haspreciado.

Canción el ser humilde no te espante,  
que es oy fiesta de humildes, y se precia  
de ser su amparo el Rey mayor del suelo;  
bien puedes atreuerte, pues el zelo  
haze precioso el don, y se desprecia,  
aunque altiuo y pomposo, el arrogante;  
y pues que se permite que yo cante  
entre los blancos cisnes de Henares,  
es mucho, si de humilde te preciares. (159v)

Y una vez más las reminiscencias léxicas y semánticas se hacen coincidir con una identidad funcional y temática, sin duda la más próxima y orgánica de las que se han podido apreciar a lo largo del poema.

En contraposición con lo que se ha ido viendo en esta composición, en la primera canción de Collado del Hierro que se recopila de la justa casi ningún recuerdo de las *Flores de poetas ilustres* parece identificable de manera clara. A la luz del proceder del autor en el poema anteriormente visto, podrían señalarse algunas coincidencias muy tenues, tópicas y quizás casuales. A veces remiten a poemas que se han utilizado en esa canción, y eso podría sustentar de algún modo la idea de una posible deliberación, pero no se detecta en conjunto la densidad, variedad y evidencia de las reminiscencias que se han ido analizando. Podría traerse a colación algunas coincidencias muy aisladas y poco determinantes con algunos versos de unas estrofas aliradas de Agustín de Tejada («Caro Constancio, a cuya sacra frente...»): «con voz baxa y confussa» (Collado) / «que aunque suene mi voz baxa y confusa» (Tejada, 61r), «en mano y son glorioso» (Collado) / «porque la concordancia es son glorioso» (Tejada, 61v), y con aún menor proximidad «del que abraçado del laurel suspira» (Collado) / «quien por Dafne cruel gime y suspira» (Tejada, 61r). También hay concomitancias registrables en poemas a los que ya se ha aludido: «Allí

en inmortal velo» (Collado) / «desdoblasse el celeste inmortal velo» (Tejada, *A la Asumpción*, 169v), «con bellíssimo adorno» (Collado) / «son del Cielo bellísimos adornos» (Tejada, *A la desembarcación...*, 175v), «pisando estrellas con neuadas plantas» (Collado) / «a cuyas puras y neuadas plantas» (Tejada, *A la Asumpción*, 168v) o «pusieron las desnudas sacras plantas, / que agora pisan las estrellas santas» (Tejada, *A la desembarcación...*, 173v) o «Reyna del Cielo, que con bellas plantas / [...] / cantando hymnos y pisando estrellas» (doña Cristobalina, *A la Virgen*, 200v), «No puedes mostrar lumbre ni alçar llama» (Collado) / «tener luz, embiar rayos y alçar llama» (Tejada, *A la desembarcación...*, 175v). Pero pocos de estos ejemplos parecen definitivos, y tal vez podrían obedecer a influencias más difusas, quizás incluso a expresiones o estilemas habituales en la escritura de la época, como la misma gama de posibles modelos hace sospechar en el caso de la difundidísima imagen de «pisar estrellas».

Sólo en contadas ocasiones pueden apreciarse recuerdos claros, o al menos de entidad similar a los vistos en la otra composición. El pasaje más significativo vuelve a llevar a la mencionada canción de Lupercio Leonardo de Argensola, justo a los versos inmediatamente anteriores a los utilizados para la escena votiva de la otra canción:

Nuestra madre santíssima te ofrece  
 los mismos cantos y la misma palma  
 que ya nos muestra, como en cierta idea,  
 que tal quiere que sea  
 la gloria entonces de tu cuerpo y alma,  
 y que al inmenso templo que edificas  
 al gran levita, que en ardiente llama  
 examinó la de su amor diuino [...] (160r)

En el poema de Collado del Hierro, las reminiscencias, la mayoría de ellas un tanto desvaídas, se diseminan discretamente en unos cuantos versos de la cuarta estrofa:

luego, el don que te ofrece  
 España, agradecida,  
 los cantos y la palma,  
 que es gloria agora de tu cuerpo y alma,  
 y la llama encendida  
 con quien te regalaste,  
 y en quien la de tu amor examinaste.

Menos sostenida, pero con la reproducción literal de un verso completo, también puede verse una coincidencia con la canción *A Santiago* de Pedro Rodríguez de Ardila: «te humillauan yguales / los cetros y las púrpuras reales» (Collado) / «humildes inclinando a tus vmbrales / los cetros y las púrpuras reales» (Rodríguez de Ardila, 181r). En todo caso, estos recuerdos se presentan tan aislados que parecen quedar diluidos en el conjunto de la composición. Su efecto resulta distinto del

que se ha visto en la otra canción, menos definitorio en los planteamientos compositivos, salvo que reminiscencias no detectadas, procedentes de textos no incluidos en las *Flores*, revelaran un proceder similar, si no con el mismo modelo que aquí se ha pretendido abordar, al menos con otros.

La entidad y el número de estos ecos abren camino a una serie de consideraciones sobre las constantes y el sentido o intención del procedimiento, sobre todo con respecto a la primera canción vista, en tanto que éste alcanza en ella un mayor protagonismo. De acuerdo con el análisis anterior, pueden aislarse recuerdos de unos trece poemas incluidos en las *Flores de poetas ilustres* (uno más si se considera también las menos numerosas y evidentes reminiscencias rastreables en la primera canción de Collado), que pertenecen a ocho autores distintos; incluso teniendo en cuenta su amplia presencia en las *Flores*, destaca la concentración de autores antequeranos (Agustín de Tejada, Luis Martín de la Plaza, Cristobalina Fernández de Alarcón) y del entorno granadino (Pedro Rodríguez de Ardila, Antonio Mira de Amescua) —entre los que, curiosamente, no se encuentra el antólogo—, pero no con exclusividad (Luis de Góngora, Lupercio Leonardo de Argensola, Pedro Liñán de Riaza). La referencia efectiva a la colección de Espinosa como fuente de los poemas mencionados parece más verosímil que la hipótesis de un conocimiento previo e independiente de todos los textos, sin que con ello se pretenda excluir la posible intervención de otras vías, tal como debe reconocerse para poemas no recogidos en las *Flores*, como es el caso de la égloga de Lope. Lógicamente, no puede identificarse el conocimiento textual actual con la circulación que los poemas pudieron tener en su época, más aún cuando no se sabe en qué momento comenzó la vinculación de Agustín Collado con Granada que se evidencia algunas décadas después<sup>21</sup>; sin embargo, cabe recordar que de algunas de las composiciones implicadas apenas se han localizado por el momento otros testimonios anteriores a 1609 y no derivados de las *Flores* (los versos *A la Virgen* de doña Cristobalina, las canciones de Mira de Amescua y Rodríguez de Ardila, el soneto de Luis Martín de la Plaza<sup>22</sup>), lo cual hace sospechar que no tuvieron una difusión realmente amplia y diversificada, independientemente de la colección de Espinosa.

Junto con esa preferencia por los autores del entorno antequerano-granadino, especialmente variada en el caso de Agustín de Tejada, se detecta una relativa

<sup>21</sup> E. Orozco (1964), pp. 61-66, documenta sus contactos con la ciudad hacia 1635, aunque supone que debió de haber algunos anteriores.

<sup>22</sup> Los versos de doña Cristobalina aparecen sin variantes significativas, junto con una veintena de poemas también recogidos en las *Flores*, en el ms. 9693 BNM. La canción de Mira de Amescua, al margen de algún manuscrito derivable de las *Flores* (así, B 2397 HSA, ya del siglo XVIII), sólo se ha podido documentar por ahora en la *Poética silva*, manuscrito académico posiblemente compilado hacia 1601-1603, aquí sí con variantes relevantes con respecto al texto de las *Flores* (*Poética silva* (2000), II, pp. 74-80). La canción *A Santiago* se halla entre los numerosos poemas insertos en la novela de Pedro de Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (ca. 1650), y al parecer su texto no procede de las *Flores* (I. Osuna (2003), pp. 267-268). El soneto de Martín de la Plaza «Hoy, muerte, porque yo esperaba el fruto...» sólo está documentado en el *Cancionero Antequerano*, copiado hacia 1627-1628 (L. Martín de la Plaza (1995), p. 77).

homogeneidad genérica, y en menor medida temática, de los poemas implicados. Hay una clara atención hacia el modelo de canción heroica, de tema religioso (Rodríguez de Ardila *A Santiago*, Tejada *A la Asumpción* y *A la desembarcación de los santos de Granada*, Góngora *A San Hermenegildo*) o civil (Lupercio Leonardo de Argensola *Al Rey*<sup>23</sup>, Mira de Amescua *Al ataque inglés a Cádiz*). Tal predilección podría parecer obvia, dadas las propias características del poema de Collado del Hierro, aunque si se tiene en cuenta el carácter microtextual de la mayoría de los ecos que se aprecian, hay que reconocer lo inadecuado de explicaciones mecánicas en este sentido. De hecho, éstos rebasan la identidad genérica, extendiéndose a sonetos y, en el caso del poema de doña Cristobalina, a una combinación de endecasílabos y heptasílabos similar a la de una estancia suelta<sup>24</sup>; y también rebasan la proximidad temática, como lo demuestran los recuerdos aislados procedentes, bien de un soneto de índole moral (el de Liñán sobre la Amistad), bien de un soneto laudatorio (el de Góngora para Cristóbal de Mora), bien de otro funeral con inequívoco matiz amoroso (el de Martín de la Plaza), aparte de las canciones de tema profano ya citadas de Mira de Amescua y Argensola, y de otros dos poemas de reminiscencias más discutibles («Raya (dorado sol), orna y colora...» de Góngora, y «Tras importunas lluuias amanece...» de Lupercio Leonardo de Argensola), amoroso uno y de asunto moral el otro. En todo caso, si se considera la variedad genérica y temática de las *Flores*, la «selección» de Collado del Hierro resulta bastante delimitada. Excluye por completo la gama de composiciones octosilábicas y deja de lado algunas endecasilábicas, como los poemas en tercetos o en octavas; incluso las estrofas aliradas sólo se ven implicadas con los posibles recuerdos del poema «Caro Constancio, a cuya sacra frente...», de Agustín de Tejada, en la primera canción que se recoge en la *Floresta espiritual* —y quizás no sea irrelevante al caso el predominio del heptasílabo en sus estancias—. Además, remite a composiciones de general tono laudatorio en sus diversas facetas temáticas (religiosa, heroica, moral, amorosa), pero en ningún caso se aprecian ecos de poemas de corte satírico o burlesco, ni siquiera con versos o sintagmas en que tal carácter quedaría totalmente oculto.

Pese al componente de «empatía» poética al que podría apuntar esta delimitación de los poemas que salen a colación, resulta significativo que no haya un

<sup>23</sup> Hay que matizar, no obstante que, aunque encuadrada en el primer «libro» de las *Flores*, de poesía profana, y efectivamente dirigida al rey, como ya avanza su encabezamiento, la canción, al amparo de la fusión de valores políticos y católicos, acoge abundantes elementos religiosos, desde el contexto de la composición (fiestas por la canonización de San Diego de Alcalá), hasta los conceptos que se desarrollan, empujando por la ya apuntada prefiguración del monarca como futuro «santo» intercesor.

<sup>24</sup> El marbete con el que aparece en las *Flores* elude su definición métrica. En la antología preparada por J. Olivares y E. S. Boyce (1993), p. 467, aparece como *Silva*, con algunas retenciones por parte de los editores sobre su consideración métrica y la advertencia de que un par versos quedan sin rima; B. Molina Huete (2003), p. 364, prefiere considerar el poema como *estancia*. De hecho, los versos parecen seguir la estructura tradicional de la estancia petrarquista, con su distribución en *fronte* y *sirima*, y un heptasílabo como verso *chiave*, si bien, en el estado textual en el que las *Flores* transmiten el poema, falla la rima entre los versos 8 y 10. Por otra parte, su contenido da pie a contemplar la posibilidad de que se trate de un texto fragmentario, lo cual añade otro factor de incertidumbre con respecto a su naturaleza métrica.

auténtico seguimiento de las características más llamativas de la canción heroica de tema religioso tal como aparecen en algunos ejemplos de Herrera, el primer Góngora, y varios autores del entorno antequerano-granadino. Bien es verdad que habría que distinguir entre las canciones de eminente carácter narrativo —aunque con argumento generalmente bastante diluido entre diversas técnicas de ampliación— y otras que siguen más bien un modelo hímnico. No obstante, frente a algunas de las canciones cuyos versos han llamado la atención del autor (por ejemplo, *A la Asunción* y *A la desembarcación de los santos de Granada* de Agustín de Tejada; también en algunos rasgos, *A Santiago* de Pedro Rodríguez de Ardila), no se encuentran en estas de Collado del Hierro el gusto por los períodos amplios, recargados de oraciones subordinadas, por la ampliación y las frecuentes digresiones, por el desequilibrio compositivo, los altilocuentes parlamentos en estilo directo, la intensificación de los elementos ornamentales y coloristas, la magnificación de la naturaleza, la ocasional integración de seres mitológicos en las escenas... No parece, pues, que este tipo de canción haya actuado como modelo constructivo; quizás tampoco como modelo estilístico, o al menos no hasta sus últimas consecuencias.

Como se ha señalado, se da una notable variedad en los procedimientos de adaptación de las citas, unas suficientemente reconocibles de manera inmediata, otras quizás más encubiertas, por su insignificancia y su carácter casi común. El proceder de Collado del Hierro, por mucho que sus resultados no resulten especialmente vistosos en la mayoría de las ocasiones, no parece reducible a un cómodo recurso de taracea explicable por simple impericia poética, en una composición presuntamente primeriza. No da la impresión de que los ecos y préstamos intenten ser ocultados, antes al contrario; la densidad de su presencia, su insistente remisión a un mismo libro, la proximidad de algunas expresiones son indicios suficientes al respecto. Además, las concomitancias se producen con cierta frecuencia, según se ha ido viendo, en pasajes que remiten a auténticos lugares comunes, fácilmente intercambiables en diversos contextos y en muchos casos incluso podría decirse que elementales en cualquier formación retórica: los tópicos del exordio, frecuentes en toda la gama de poesía de inspiración elevada, desde la épica a la oda; la expresión de la totalidad del mundo, normalmente asociada al poder divulgador e inmortalizador de la poesía, desde la expresión amorosa a la heroica; la retórica interpelativa y las referencias metapoéticas propias del envío de la canción, independientemente de su tema; motivos frecuentes en la poesía de la época, como el del voto o exvoto, ya sea de peregrino de amor, o de quien se ha salvado de una tormenta, real o del espíritu, de peregrino religioso en su acepción común, o de quien hace su ofrenda en un contexto de clientelismo o mecenazgo...

A diferencia de mecanismos más complejos de imitación, y pese a las semejanzas funcionales o argumentales que se han señalado en algunos casos, sería aventurado deducir de los ecos que se introducen en la canción de Collado un auténtico «diálogo» con sus modelos, de manera que las resonancias vayan, de manera singularizada, más allá de la apropiación expresiva, arrastrando también las connotaciones poéticas o conceptuales del texto de partida, pasaje a pasaje. Sin negar

lo que de homenaje pueda haber hacia los autores de los poemas retomados, posiblemente haya que mirar más en la línea del juego de habilidad creadora y de reconocimiento por parte de los receptores, en un contexto de familiaridad con unos textos poéticos que se sienten de actualidad —con tal connotación se quieren presentar en las *Flores*<sup>25</sup>, si bien algunos ya contaban con más de una década—<sup>26</sup>. Incluso la disparidad de autores, no siempre con posiciones poéticas afines, en lo estilístico o en lo genérico, apunta hacia cierto grado de ruptura con la identificación con un mundo poético homogéneo, ruptura que, en cierto modo, está asumida en la variedad de las *Flores*, y que Collado retoma, aunque sea en pequeña escala y con las tendencias selectivas, en lo temático, tonal y genérico, que se han apuntado. Con las *Flores* como referente, éste parece situarse en una zona de cambio de paradigmas imitativos, en el que los ciclos se acortan y lo ya clásico —Garcilaso, o incluso Fray Luis, aún inédito en su mayor parte— deja paso a una generación todavía activa en la que la práctica poética tiende a no estar vinculada a un universo de tendencia tan globalizadora como el petrarquismo garcilacista —e incluso herreriano— o el clasicismo de fray Luis, por seguir con estos dos fructíferos modelos. Este proceder compositivo de Collado del Hierro se corresponde en muchos aspectos, aunque acentuado por la multiplicidad de autores implicados, con el de los poemas ya mencionados que la crítica ha traído a colación a propósito de la recepción coetánea de las *Flores*, o también, continuando con el influjo de autores antequeranos, con el que se aprecia en la *Ode IV* de Medrano por la visita del rey a Salamanca en 1600, con reminiscencias claras —entre ellas, una en el primer verso— procedentes de la canción de Agustín de Tejada a la Jornada de Inglaterra<sup>27</sup>, que más tarde sería publicada, con significativos retoques actualizadores, en las *Flores*. Tal vez, el desarrollo histórico de esta práctica imitativa, plural y prácticamente coetánea, ha quedado oscurecido —al menos en su rastreo crítico— por la polarización que iba a provocar muy poco después, en toda su magnitud y repercusión, la polémica gongorina.

---

<sup>25</sup> Tal actitud, evidente en el prólogo *Al Lector* de Espinosa, ha sido puesta de relieve y analizada en diversos aspectos de la colección (B. Molina Huete (2003); P. Ruiz Pérez (2003), pp. 5-33...).

<sup>26</sup> Por otra parte, tampoco puede precisarse si tal práctica fue fruto de una costumbre que formas de socialización poética en auge como las que ofrecen las justas y otras celebraciones públicas, al igual que las academias —los poemas aducidos por la crítica con reminiscencias de composiciones de las *Flores* (véanse notas nº 12 y 13) remiten precisamente a esos contextos—, se encargaron de hacer proliferar. Los textos de las justas han sido normalmente poco estudiados, a excepción —y de manera aislada— de los escritos por autores relevantes o con producción relativamente amplia. Además, la edición unitaria de justas ha sido poco frecuente entre los intereses filológicos modernos y ha tendido a hacerse desde presupuestos predominantemente documentales o históricos, por lo general guiada por la premisa —a veces cierta, pero un tanto peligrosa como todo apriorismo— de que las constricciones del cartel, la premura compositiva, el escaso grado de implicación personal en el contenido del poema, cuando no el amateurismo de los autores, hacen de las composiciones un producto de segunda categoría, desdeñable o al menos marginal para la apreciación de la valía poética, olvidando con frecuencia otras perspectivas, como por ejemplo el grado de sedimentación de fenómenos literarios observable en estas composiciones.

<sup>27</sup> F. de Medrano (1988), p. 196.

## APENDICE

Poemas y autores citados de forma abreviada:

- AMA Cádiz: Antonio Mira de Amescua, «España, que en el tiempo de Rodrigo...», *Flores de poetas ilustres*, 82v-84v.
- AT Asunción: Agustín de Tejada, *A la Assumpción*, «Angélicas esquadras que en las salas...», *Flores...*, 168r-171v.
- AT Caro: Agustín de Tejada, «Caro Constancio, a cuya sacra frente...», *Flores...*, 60v-64r.
- AT Inglaterra: Agustín de Tejada, *Al rey Don Felipe nuestro señor*, «Tú, que en lo hondo del heroyco pecho...», *Flores...*, 11v-15r.
- AT Desembarcación: Agustín de Tejada, *A la desembarcación de los santos de Granada*, «Por las rosadas puertas del Oriente...», *Flores...*, 172r-175v.
- CFA Virgen: Cristobalina Fernández de Alarcón, *A la Virgen*, «Reyna del Cielo, que con bellas plantas...», *Flores...*, 200v-201r.
- LG Árbol: Luis de Góngora, «Árbol, de cuyos ramos fortunados...», *Flores...*, 24v-25r.
- LG Raya dorado: Luis de Góngora, «Raya (dorado sol) orna y colora...», *Flores...*, 16v.
- LG SHermenegildo: Luis de Góngora, *A San Hermenegildo Rey de Seuilla*, «Oy es el sacro venturoso día...», *Flores...*, 201r-202v.
- LLA SDiego: Lupercio Leonardo de Argensola, «En estas sacras ceremonias pías...», *Flores...*, 160r-159v [sic].
- LLA Tras importunas: Lupercio Leonardo de Argensola, «Tras importunas lluias amanece...», *Flores...*, 16v-17r.
- LMP Hoy: Luis Martín de la Plaza, «Oy muerte (porque yo esperaua el fruto...», *Flores...*, 24v.
- LV Eliso: Lope de Vega, *Eliso. Égloga segunda, Rimas [Segunda parte]*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604, 122r-125r.
- PLR Es la amistad: Pedro Liñán de Rianza, «Es la amistad vn empinado Atlante...», *Flores...*, 86v.
- PRA Santiago: Pedro Rodríguez de Ardila, *A Santiago en la Academia de Granada*, «Hijo del rayo y del tronido fuerte...», *Flores...*, 180r-193r [sic].

Se transcriben las canciones de Collado del Hierro, modernizando —al igual que en las otras citas— acentuación, puntuación y uso de mayúsculas. En el margen se confrontan los fragmentos considerados más significativos, con las ocasionales reservas ya apuntadas en el artículo, que aquí se reflejan sólo de manera selectiva, en la mayoría de los casos en atención a la concomitancia de otras reminiscencias más evidentes de los mismos poemas; se señalan en **negrita** los términos que, a excepción de variaciones morfológicas de verbos y sustantivos, se mantienen inalterados, y en *cursiva*, aquellos que, trasluciendo algún tipo de seguimiento del texto de partida, presentan pasos de una categoría gramatical a otra o modificaciones léxicas de diversa índole (variaciones mediante sinónimos léxicos o contextuales, cambios en posesivos y artículos, o en partículas que introducen construcciones sintácticas equivalentes a las del modelo, etc.).

## Del Licenciado Augustín de Collado. Canción 12.

- Luz que alumbras el sol, Ignacio santo,  
pues que cantar de ti esta vez me toca,  
oy quedaré sin voz, o seré Orfeo;  
mas guía mi mano tú, mueve mi boca,  
5 pon tu prima a la lyra, alienta el canto,  
que así tendrá alabança mi desseo,  
y un hermoso trofeo  
pondré a tu nombre y magestad, que adoro,  
de acento tan sonoro,  
10 que desde el cristalino Tajo hispano  
hasta el alpe Rodano,  
y del Pirene hasta el Canopo oculto,  
honren tus aras y tu sacro culto.
- El que es del cielo inaccessible lumbre,  
15 el que las cosas inuisibles bellas  
mira (como en espejo) eternamente,  
porque una en las visibles vieran dellas,  
hermosa y de agradable mansedumbre,  
formó tu hechura rara y excelente,  
20 tal, que el coro luziente  
de los galanes de la corte santa  
su compostura espanta,  
y Dios, que mira en ti con luz más pura  
del cielo la hermosura,  
25 con voz te dize de inmortal consuelo:  
«Serás mi hechura eterna, más que el cielo».
- La magestad inmensa de tu frente  
goza cerca del solio (¡o luz de España!),  
de diadema ceñida muy glorioso,  
30 y el asiento que de luzes baña  
el que los astros dora, y donde ardiente  
amor abraza el seraphín hermoso;  
con silencio amoroso,  
a las substancias puras separadas  
35 tu amor dexa admiradas,
- pues deste mundo el formador inmenso,  
a quien ofrece incienso  
el coro alado entre sus lumbres bellas,  
quiere que vistas luz, pises estrellas.
- 40 Tu puro resplandor, tus luzes santas,  
cubrió con manos de ébano la muerte  
mucho tiempo, en el mar de su destino;  
mas oy España, alegre de su suerte,  
goza de tus estrellas sacrosantas  
45 en el cielo de tu alma cristalino,  
del gran Pastor diuino  
que honra el templo de Christo en Baticano  
gracia y don soberano,  
y don de Dios, que honró tu amor profundo  
50 en la Reyna del mundo,  
que tu diuina prenda alegre encierra,  
que es ya gloria del cielo y de tu tierra.
- «**Luz que alumbras el Sol**, Lucinda hermosa» (LV Eliso)  
«**pues que** también por suerte  
a mí **cantar de tu valor me toca**,  
**guía la mano tú, mueve la boca**» (PRA Santiago)
- «la venerable **magestad que adoro**» (PRA Santiago)
- «quien cubre el espumante **Alpe Rodano**» (AMA Cádiz)  
«**desde Pirene hasta** aquella parte  
que inflama el fuego del **Canopo oculto**» (AT Inglaterra)
- «sigue con **agradable mansedumbre**» (LG Raya dorado)
- «se admiran **de tu Corte los galanes**» (CFA Virgen)  
«Reyna diuina, que en la **corte santa**» (AT Asunción)
- «que olor espira **de inmortal consuelo**» (AT Asunción)
- «los sabios Cherubines, y **do abraza  
amor al Serafín**, y llega al solio» (AT Asunción)
- «Las profundas palabras del **inmenso  
formador de esta máquina admiraron**» (AT Asunción)
- «estando atento el santo **coro alado**» (AT Asunción)  
«ver a Dios, **vestir luz, pisar estrellas**» (LG SHermenegildo)  
«ver a Dios **vestir luz, pisar el Cielo**» (AT Desembarcación)
- «Cierras **con manos de ébano** vnos ojos» (LMP Hoy)

Tu santa religión y tus diuinos  
 hijos, cuya fee pura se adelanta  
 55 en leuantar a Dios sagrado templo,  
 aquestos éroes de la Yglesia santa,  
 en quien tantos Thomases y Augustino[s],  
 Ambrosios y Basilius yo contemplo,  
 cuya virtud y exemplo  
 60 han poblado con triunfos y con palmas  
 el cielo de más almas  
 que en ausencia del sol engasta el cielo  
 diamantes en su belol,  
 y[a] a Dios alaban, por auerles dado  
 65 tan grande santo por patrón sagrado.

Y tú, o gran padre de tus hijos caro,  
 nuevo Licurgo, soberano Athlante,  
 en cuyos hombros se sustenta el cielo,  
 columna firme de la fe triunfante,  
 70 de tus sagrados hijos fuerte amparo,  
 y un ser del ser de Dios, rico modelo,  
 los ojos buelue al suelo,  
 y verás que te ofrece alegres cantos,  
 por santo entre los santos,  
 75 y que alegre a tus aras de oro ricas  
 llega por ver si aplicas  
 a sus males remedio el peregrino,  
 porque votó a tu templo su camino.

Canción, el ser humilde  
 80 no te admire, que pues de serlo tanto  
 se precia Ignacio santo,  
 muy bien podrás dezir que zelo ha sido;  
 mas pues me han permitido  
 cantar entre los cisnes del dorado  
 85 Tajo, di que de humilde te has preciado.

#### Del Licenciado Agustín de Collado. Canción 5.

Qual suelo canto agora  
 con voz baxa y confussa,  
 sin más fauor cilenio ni otro aliento,  
 aunque otra voz sonora  
 5 requiere que mi musa  
 me inspire al son de su acordado acento;  
 mas ¿qué dulce instrumento  
 no quedará con falta,  
 aunque fuesse la lyra  
 10 del que abraçado del laurel suspira,  
 si en ocasión tan alta  
 pide Ignacio diuino  
 diuina lyra y canto peregrino?

¡O, quién tocar supiera  
 15 con concierto amoroso  
 el harpa al son del pastorcillo santo,

«los bellos **Héroes de la Yglesia santa**» (AT Asunción)

«para **poblar el Cielo de más almas**» (AT Desembarcación)  
 «pues han **poblado** por su herege zelo  
 cuerpos las horcas, **ánimas el cielo**» (AT Inglaterra)  
 «Vendrá *la noche*, y **engastando el cielo**  
**diamantes en su cóncavo sutiles**» (LV Eliso)

«**Y tú (o gran madre de tus hijos cara)**» (LG SHERmenegildo)  
 «Es la amistad vn **empinado Atlante**,  
**en cuyos hombros se sustenta el cielo**» (PLR Es la amistad)  
 «Iris diuina **de la fe triunfante**» (PLR Es la amistad)  
 «Sale, **de su familia fuerte amparo**» (LLA Tras importunas)

«ha de *venir gozoso el peregrino* [...]»  
 por contemplar las **aras de oro ricas**,  
 sino **por ver si a su dolencia aplicas**  
 saludable **remedio** desde el cielo» (LLA SDiego)  
 «Y **votaré a tu templo mi camino**» (LG Árbol)

«**Canción, el ser humilde no te espante**,  
**que** es oy fiesta de humildes, y **se precia**  
**de ser** su amparo el Rey mayor del suelo;  
**bien puedes** atreuerte, pues el **zelo**  
 haze precioso el don, y se desprecia,  
 aunque altiuo y pomposo, el arrogante;  
 y **pues que se permite que yo cante**  
**entre los blancos cisnes de** Henares,  
 es mucho, si **de humilde te preciares**» (LLA SDiego)

«que, aunque suene mi **voz baxa y confusa**» (AT Caro)

«*quien por Dafne cruel gime y suspira*» (AT Caro)

y la gracia tuuiera,  
 en mano y son glorioso,  
 que del Rey suspendió el furor y espanto!  
 20 Que si pudiera tanto,  
 y el mundo me escuchara,  
 con bien limado verso,  
 con estilo más puro, blando y terso,  
 ¡o, qué bien que cantara  
 25 tu bien lograda vida,  
 a la eterna memoria remitida!

Cantara de Loyola,  
 cepa y árbol illustre,  
 el ramo tuyo, a cuya sombra amada  
 30 descansa el alma sola,  
 que diera al canto lustre  
 recitar tu grandeza celebrada;  
 la tela variada  
 de virtudes tendiera,  
 35 para que fueran vistas,  
 puestas con oro a trechos, plata a listas,  
 y dellas te tegiera  
 entonces mi desseo  
 corona illustre de inmortal tropheo.

40 Allí de tu alma pura  
 el zelo se mostrara,  
 que ya con rayos viuos resplandece,  
 y el fuego en que se apura  
 también representara  
 45 como si viera el pecho adonde crece;  
 luego, el don que te ofrece  
 España, agradecida,  
 los cantos y la palma,  
 que es gloria agora de tu cuerpo y alma,  
 50 y la llama encendida,  
 con quien te regalaste  
 y en quien la de tu amor examinaste.

Allí en inmortal velo,  
 tu frente ornada en torno  
 55 se viera de las nueue luzes santas,  
 y a ti ilustrando el cielo  
 con bellísimo adorno,  
 pisando estrellas con neuadas plantas;  
 y allí entre luzes tantas  
 60 te vieran retratado  
 al viuo, Ignacio santo,  
 de resplandor vestido en vez de manto,  
 y también dibujado  
 que parecer podrías  
 65 que, estando quedo, entonces te mouías.

Viéranse en estos bienes  
 espíritus angélicos  
 rasgar el ayre en muestras de contento,  
 que a dar los parabienes  
 70 desde los orbes célicos  
 se descolgaran por el libre viento,

«porque la concordancia es **son glorioso**» (AT Caro)

«Nuestra madre santísima **te ofrece los mismos cantos y la misma palma, que** ya nos muestra, como en cierta idea, que tal quiere que sea la **gloria** entonces **de tu cuerpo y alma,** y que al inmenso templo que edificas al gran levita, que en *ardiente llama examinó* la de su **amor** diuino [...]» (LLA SDiego)  
 «desdoblasse el celeste **inmortal velo**» (AT Asunción)

«son del Cielo **bellísimos adornos**» (AT Desembarcación)  
 «a cuyas puras y **neuadas plantas**» (AT Asunción)  
 «pusieron las desnudas sacras **plantas,** que agora **pisan** las **estrellas** santas» (AT Desembarcación)  
 «Reyna del Cielo, que con bellas **plantas** [...] cantando hymnos y **pisando estrellas**» (CFA Virgen)

y entre el alegre acento  
de tus honores sacros,  
ofrecer ricos dones  
75 a tu diuino altar varias naciones,  
y que a tus simulacros  
te humillauan yguales  
los cetros y las púrpuras reales.

«Humildes inclinando a tus vmbrales  
**los cetros y las púrpuras reales**» (PRA Santiago)

Canción, donde un trofeo  
80 leuanta a Ignacio agora  
Roma, gloria del mundo y de leuante,  
ve, y di que a mi desseo  
falta la voz sonora,  
digna de que su vida y obras cante,  
85 y que así no se espante  
si ante el Sol de su fama  
no puedes mostrar lumbré ni alçar llama.

«tener luz, embiar rayos y **alçar llama**» (AT Desembarcación)

#### OBRAS CITADAS

- BUEZO, Catalina: «Festejos y máscaras en honor de San Ignacio de Loyola en el siglo XVII», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXC (1993), pp. 313-325.
- CARILLA, Emilio: «Notas gongorinas», *Revista de Filología Española*, XLV (1962), pp. 39-47.
- CASTRO, Américo, y Hugo A. Rennert: *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya, 1969.
- ELIZALDE, Ignacio: *San Ignacio en la literatura*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca / Fundación Universitaria Española, 1983.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: «Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos» (Primera parte), *Estudios sobre Lope de Vega*, I, Madrid, CSIC, 1946, pp. 63-580.
- ESPINOSA, Pedro: *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, ed. facs., Madrid, Real Academia Española, 1991.
- *Flores de poetas ilustres*, ed. de Belén Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, ed. de Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006.
- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, Mario: «Una «justa poética» toledana en el Siglo de Oro», *I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha, vol VIII: Conflictos sociales y evolución económica en la Edad Moderna (2)*, Toledo, Junta de Castilla-La Mancha, 1988, pp. 113-121.
- «Justa poética en Toledo, 1616», *I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha...*, pp. 123-131.
- LARA GARRIDO, José: «Notas en torno a las «Flores de Poetas Ilustres»», *Analecta Malacitana*, II (1979), pp. 175-182.
- «Silva antequerana (II). (Notas de asedio a la poesía antequerano-granadina del Siglo de Oro)», [III. De Pedro Espinosa a Luis Martín de la Plaza. Homenaje y

- ejercicio de imitación compuesta en un poema de certamen], *Revista de Estudios Antequeranos*, III, 1 (1995), pp. 129-138.
- LÓPEZ CARMONA, Carmen C.: *Granada de D. Agustín Collado del Hierro (Poemas. XVII)*, Universidad de Jaén, 2005.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham: *Baltasar Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII*, Madrid, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 1999.
- MARTÍN DE LA PLAZA, Luis: *Poesías completas*, ed. de Jesús M. Morata Pérez, Málaga, Diputación Provincial, 1995.
- MEDRANO, Francisco de: *Poesía*, ed. de Dámaso Alonso, coord. por María Luisa Cerrón, Madrid, Cátedra, 1988.
- MOLINA HUETE, Belén: *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las Flores de poetas ilustres de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- NAVARRO DURÁN, Rosa: «“Entretanto / que el sol al mundo alumbre...”», una hipérbolo fosilizada», *Bulletin Hispanique*, LXXXV (1983), pp. 5-19.
- OLIVARES, Julián, y Elizabeth S. Boyce: *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: *El poema «Granada» de Collado del Hierro*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1964.
- OSUNA, Inmaculada: *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: La «Poética silva»*, Universidad de Sevilla / Universidad de Granada, 2003.
- Poética silva. Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, ed. de Inmaculada Osuna, Universidad de Córdoba / Universidad de Sevilla, 2000.
- PRIETO, Antonio: «Del ritual introductorio en la épica culta», *Estudios de literatura europea*, Madrid, Narcea, 1975, pp. 15-71.
- RUIZ PÉREZ, Pedro: «Renovación del orden genérico: *Las Flores de poetas ilustres* (1605) », *Calíope*, 9 (2003), pp. 5-33.
- VEGA, Lope de: *Rimas II*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.