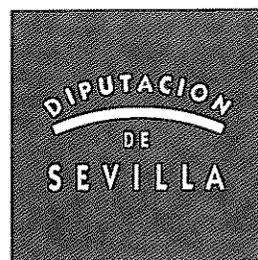
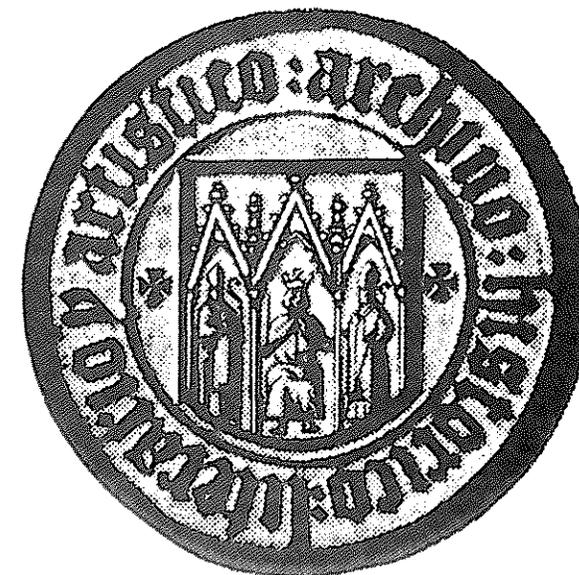


ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



Número 253

ARCHIVO HISPALENSE

2000

SEVILLA 2000



Publicaciones de la
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL



2ª ÉPOCA
2000

TOMO LXXXIII
NÚM. 253

Depósito Legal SE-25-1958. ISSN 0210-4067

Impreso en Gráfica Los Palacios. 41720 Los Palacios (Sevilla)

SEVILLA 2000

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2ª ÉPOCA

2000

MAYO-AGOSTO

Número 253

CONSEJO DE REDACCIÓN

LUIS P. NAVARRETE MORA
Presidente de la Diputación Provincial

MANUEL COPETE NÚÑEZ
Diputado del Área de Cultura y Deportes

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ	ALFREDO MORALES MARTÍNEZ
ANTONIO MIGUEL BERNAL RODRÍGUEZ	FRANCISCO MORALES PADRÓN
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO
CARLOS COLÓN PERALES	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ	ROGELIO REYES CANO
JUAN BOSCO DÍAZ URMENETA	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA
ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ	ESTEBAN TORRE SERRANO
JUANA GIL BERMEJO	ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN
ANTONIA HEREDIA HERRERA	FLORENCIO ZOIDO NARANJO

Dirección Técnica:
Carmen Barriga Guillén

Secretaría y Administración:
Concepción Arribas Rodríguez

Redacción, administración y distribución: Avda. Menéndez y Pelayo, 32
e-mail: archivo@dipusevilla.es
<http://www.dipusevilla.es>
41071 Sevilla (España)
Teléfonos 954 55 00 29 y 954 55 02 01

SUMARIO

ARTÍCULOS

Páginas

HISTORIA

- HERRERO GIL, María Dolores: *Las propiedades urbanas de la Fábrica de Santa María la Mayor de Sevilla en el siglo XVI: Gestión y singularidades del cobro de sus rentas ...* 9
- HERRERA DÁVILA, Joaquín: *Razones históricas para la limitación del número de boticas en Sevilla* 33
- MIRA CABALLOS, Esteban: *La señorialización del término de Carmona en la Edad Moderna: La venta de la Alameda* 51

LITERATURA

- DABRIO SOLDÁN, A. Javier: *El abandono de la objetividad en la obra cernudiana: el poema satírico* 63
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier: *Una fuente italiana desconocida para un poema de Gutierre de Cetina: La Historia de Psique, traducida* 73
- BALTANÁS, Enrique: *Las Galerías de Antonio Machado: sin secreto* 81

ARTE

LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, Fernando: *La Iglesia del antiguo convento hispalense de Santiago de los Caballeros: Historia y espacios arquitectónicos* 99

RECIO MIR, Álvaro: *El final del barroco sevillano: Manuel Barrera y Carmona, Blas Molner y el retablo mayor de San Bernardo* 129

MISCELÁNEA

GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *El mirador de la calle Cano y Cueto, de Sevilla* 151

FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *El Bautismo de Cristo de la Parroquia de San Juan Bautista de Las Cabezas de San Juan; una nueva obra atribuible al pintor Francisco Varela* 159

TEMAS SEVILLANOS EN LA PRENSA LOCAL 165

CRÍTICA DE LIBROS

ÍÑIGUEZ BARRENA, M^a. Lourdes y Francisca: *Olvidados y desconocidos*. Por José Cenizo Jiménez 197

SANZ SERRANO, M^a. Jesús: *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Por Rafael Cómez Ramos 198

PASCUAL BAREA, Joaquín: *Rodrigo Caro. Poesía castellana y latina e inscripciones originales*. Por Daniel Pineda Novo. 200

Normas para la entrega y presentación de originales 205

Boletín de Suscripción 207

HISTORIA

UNA FUENTE ITALIANA DESCONOCIDA PARA
UN POEMA DE GUTIERRE DE CETINA:
LA HISTORIA DE PSIQUE, TRADUCIDA

La amplia obra del poeta sevillano Gutierre de Cetina (h. 1517-h. 1557) se caracteriza –como saben los estudiosos de nuestra poesía áurea– por su diversidad genérica y de registros¹. Como otros autores coetáneos (Diego Hurtado de Mendoza, Jorge de Montemayor, etc.), Cetina ofrece un variado abanico de composiciones tanto de corte cancioneril (en continuidad con la tradición hispánica del octosílabo) como italianizantes de sabor petrarquista (sonetos, madrigales o canciones). A ello hay que añadir la contribución del sevillano a la aclimatación en la poesía vernácula de géneros de abolengo clásico como la epístola, la elegía o –y éste es el que ahora nos interesa– la fábula mitológica. Se trata de un tipo de poesía narrativa, frecuentemente compuesta en octavas reales, que versa sobre los temas y personajes de la mitología grecolatina. La aportación de Cetina al género es la *Historia de Psique, traducida*, composición en treinta y dos octavas que ofrece una lograda síntesis de la leyenda de Psique y Cupido. Con su *Historia*, Cetina abre el camino (junto con Garcilaso y sus octavas mitológicas de la *Égloga III* o Hurtado de Mendoza y la *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*) a este género poético, bastante productivo en la literatura áurea. Así, Juan de Mal Lara (*Hércules animoso*), Francisco de Aldana, (*Glosa del soneto "Pasando*

(1) El estudio fundamental sobre la obra del poeta es el de B. López Bueno: *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla, Diputación Provincial, 1978, pp. 79-276. Que puede complementarse con la introducción a su edición de Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, Madrid, Cátedra, 1990.

el *Mar Leandro*)” o Juan de la Cueva (*Llanto de Venus*) componen también este tipo de poema que culminará en el *Polifemo* de Luis de Góngora².

La *Historia* ha tenido escasa difusión hasta la fecha, por la sencilla razón de que no está incluida en ninguna de las ediciones de referencia de la poesía cetiniana³. Hasta ahora, el poema ha sido objeto de una sola edición (a cargo de José Manuel Blecua) y de un somero análisis por parte de José M.^a de Cossío, quien le dedica varias páginas de su ya citada obra *Fábulas mitológicas en España*⁴. El único testimonio conocido de la *Historia* aparece en un manuscrito de la antigua Biblioteca Provincial de Toledo (número 506 de la colección Borbón-Lorenzana, fols. 93-100), recientemente integrada en la de Castilla-La Mancha⁵. Este códice forma un cancionero con piezas de poetas sevillanos como Bejarano, Mendoza, Acuña, Iranzo, Alcázar, Cetina, etc., y presenta relación —como ha señalado José Manuel Blecua— con el manuscrito *Flores de baria poesía* (México, 1577)⁶. Aunque sea sobre la base de este testimonio único, son varios los argumentos (fiabilidad de la fuente, similitud de rasgos estilísticos) que permiten dar por buena la atribución de Gutierre de Cetina, probablemente en una etapa avanzada de su trayectoria literaria (después de 1546 y antes de 1554)⁷.

La *Historia* figura inserta en una sección del códice (fols. 93-100) que está dedicada exclusivamente a Cetina, como indica su epígrafe (*Libro segundo de las obras de Gutierre de Cetina*, fol. 73r^o) y corrobora su *tabla* (fol.

- (2) Sigue siendo fundamental el estudio ya clásico sobre el tema de J. M.^a de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, I-II, Madrid, Istmo, 1998.
- (3) En el caso de la edición de *Sonetos y madrigales*, por razones genéricas obvias. En cuanto a la edición de Hazañas, al parecer, porque no conocía el manuscrito en el que figura la *Historia*; vid. *Obras de Gutierre de Cetina*, I-II, ed. de J. Hazañas y la Rúa, Sevilla, imp. de F. de P. Díaz, 1895.
- (4) Cf. J. M. Blecua, “Otros poemas inéditos de Gutierre de Cetina”, en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 62-73; y J. M.^a de Cossío, *op. cit.*, I, pp. 282-285.
- (5) Cf. F. Esteve Barba, *Catálogo de la colección de manuscritos Borbón-Lorenzana*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1942, p. 403.
- (6) Cf. J. M. Blecua, “Poemas menores de Gutierre de Cetina”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, V, Madrid, C. S. I. C., 1954, pp. 185-199, p. 185; e *idem*, “Otros poemas inéditos de Gutierre de Cetina”, p. 62. El manuscrito 506 de la BPT ha sido estudiado por P. Henríquez Ureña y L. de Torre en sendos artículos: “Nuevas poesías atribuidas a Terrazas”, *Revista de Filología Española*, 5 (1918), pp. 49 ss.; y “Algunas notas para la biografía de Gutierre de Cetina”, *Boletín de la Real Academia Española*, 11 (1924), pp. 388 ss., respectivamente. Asimismo, existe una edición moderna del manuscrito mejicano: *Flores de baria poesía*, ed. de M. Peña, México, Universidad Autónoma, 1980.
- (7) Los hemos desarrollados en el capítulo “Versiones poéticas del mito: *La Historia de Psique, traducida*” de nuestro libro. *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 2002.

74v^o). El poema forma un bloque con dos traslaciones de las *Heroidas*, que la crítica acepta como de Cetina, y un poema *in laudem Amarilis* en octava rima (a continuación de la *Historia*, fols. 101r^o-105). Desde el folio 77 aparecen, pues, materiales ovidianos, que forman, junto a la *Historia*, un grupo de composiciones de asunto mitológico y que tienen como protagonista una heroína abandonada que busca a su amado: la epístola *Penélope a Ulises* (fols. 77-84), la de *Filis a Demofón* (fols. 84v^o-92v^o) y la *Historia* (93-100v^o)⁸.

Por lo que se refiere a la génesis de la *Historia*, José M.^a de Cossío dio por resuelto el problema señalando que Cetina utiliza como fuente la traducción castellana del *Asinus aureus* por el arcediano hispalense Diego López de Cortegana (Sevilla, Jacobo Cromberger, ca. 1513):

... el relato está sumamente abreviado en el poema de Cetina, aunque nada de lo esencial falta en él. No es preciso buscarle otras fuentes que la de la traducción de Apuleyo por Cortegana. No es tan sólo que tenga [*sic*] un solo elemento que no esté en la novela latina, sino que expresiones y frases enteras están puestas en ritmo de verso por Cetina. Llámale éste *Historia de Psique, traducida*, y ello parece obedecer al deseo de ocultar fuente tan vulgar como una traducción ya hecha, pero parece inútil esta precaución tratándose de libro tan popular que, editado por vez primera en 1513 probablemente, pues carece de lugar y año de impresión, llevaba ya, por lo menos, otras cinco ediciones para la fecha en que Cetina hubo de escribir su fábula⁹.

Sin embargo, esta hipótesis choca con el hecho evidente de que el propio título del poema indica su carácter de traducción: *Historia de Psique, traducida*. Razón por la cual, hemos continuado las pesquisas sobre el tema, hasta llegar a la conclusión de que el auténtico modelo de la *Historia* no es la

- (8) El *corpus* epistolar ovidiano de Cetina se completa con otro texto más no incluido en el manuscrito toledano, la epístola *De Dido a Eneas*, que aparece, en cambio, en diversos manuscritos de la Biblioteca Nacional: 7982, fols. 246v^o-252; 2856, fols. 98-105v^o; 4256, fols. 241-246v^o y 5566, fols. 661-665 (aquí atribuida a Hurtado de Mendoza). Las *Epístolas* fueron editadas por Hazañas en *Obras de Gutierre de Cetina*, II, pp. 15-30, 58-67 y 117-124. Para su estudio, véase: B. López Bueno, “De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género”, en *La elegía*, ed. de B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1996, pp. 133-166, pp. 151-154; y V. Núñez Rivera, “Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento”, en el mismo volumen, pp. 167-213, pp. 191-197.
- (9) Cossío J.M.^a de: *op. cit.*, I, p. 283.

traducción de Cortegana (que no pasa de ser una fuente secundaria) sino un poema anónimo italiano conocido con el título de *Fábula de Psique*, cuya composición podemos fechar ca. 1530. Este poema acompaña a un ciclo de treinta y dos grabados calcográficos sobre la leyenda realizado por Benedetto Verino y Agostino Veneziano (ca. 1532), e impreso en Roma por Antonio Martínez de Salamanca¹⁰. Basta cotejar la primera octava de los dos poemas para demostrar nuestra hipótesis¹¹:

<i>Narra Apuleo che (mentr'egli cangiato</i>	Cuenta Apuleyo que, mientras él mudado
<i>In Asino seruiua à genti ladre)</i>	fue en asno, los ladrones que servía.
<i>Una sposa rubbaro il destinato</i>	una hermosa virgen han robado
<i>Di de le nozze le rapaci squadre.</i>	el día que sus bodas atendía;
<i>Cui (per farle scordare un sogno ingrato)</i>	a la cual, por hacer menos pesado
<i>Dona conforto una canuta madre,</i>	su infortunio, una vieja así decía,
<i>Che l'hauea in guardia e con grata fauella</i>	mientras que con palabras la consuela,
<i>Le racconta di Psiche la nouella.</i>	contándole de Psique esta novela

(10) Hay ejemplares de la serie completa de grabados en la Real Biblioteca de Palacio (vid. M. Velasco Aguirre, *Catálogo de Grabados de la Biblioteca de Palacio*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1934, p. 382); y, en la Biblioteca Nacional (Sala de Goya), casi todos (5º estado retocado, ER / 1620). El ciclo puede verse también en la edición moderna de S. Boorsch, *The Illustrated Bartsch*, 29, Nueva York, Abaris Books, 1982, pp. 195-226. Encontramos, por otra parte, distintas denominaciones para el ciclo de grabados: *Fábula de Psiquis y Cupido* (catálogo de la Real Biblioteca de Palacio), *Fábula de Cupido y Psique* (Biblioteca Nacional) y *Fábula de Psique* (edición de Boorsch). Sobre la figura de Antonio Martínez de Salamanca y su actividad profesional, vid. Sir Henry Thomas, "Antonio [Martínez] de Salamanca, printer of *La Celestina*, Rome, c. 1525", en *The Library*, ser. 5, 8 (1953), pp. 45-50; F. J. Norton, "Antonio de Salamanca", en *Italian printers (1501-1520)*, Londres, Bowes and Bowes, 1958, pp. 101-102; y M.ª C. Misiti, "Alcune rare edizioni spagnole pubblicate a Roma da Antonio Martínez de Salamanca", en *El Libro antiguo español. Actas del Segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, ed. de M.ª L. López-Vidriero y P. M. Cátedra, Salamanca, Ediciones de la Universidad / Biblioteca Nacional de Madrid / Sociedad Española de Historia del Libro, 1992, pp. 307-323.

(11) Puesto que interesa el texto italiano como documento antiguo (así lo leyó Cetina), lo transcribimos fielmente, teniendo delante la reproducción de Boorsch. En cuanto al texto de la *Historia*, modernizamos acentuación, puntuación y signos diacríticos, así como regularizamos las grafías (de forma moderada), la separación y la aglutinación de palabras. Igualmente, se normalizan las mayúsculas conforme al uso actual. En el apéndice II de nuestro libro *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI...* cit., hemos llevado a cabo la edición íntegra de ambos textos.



Primer grabado de la serie, que representa el momento del *Asinus aureus* en el que la vieja consuela a Cáríte relatándole el cuento de Psique y Cupido. Procedencia: S. Boorsch, *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, Abaris Books, 1982, vol. 29, pág. 195.

La existencia de este ciclo de grabados es una prueba evidente de que el mito se difundió durante el Renacimiento europeo no sólo gracias a la versión latina de Apuleyo y sus traducciones, sino también a las bellas artes y a diversas versiones poéticas. Los lectores del siglo XVI podían acceder, por tanto, a la leyenda mediante una atractiva síntesis, visual y literaria de la misma, y sin tener que recurrir a Apuleyo. Veamos a continuación cómo nace esta curiosa fuente.

Cualquier lector de la *Historia* puede reparar en la presencia de diversos indicios de *écfrasis*, que sugieren la posibilidad de que el autor, al componer su poema, tuviera delante un cuadro o dibujo sobre el mito¹². Tal hipótesis nos pone en la pista de los bocetos de Rafael Sanzio sobre la leyenda de Psique y Cupido. Este egregio artista llevó a cabo, en efecto, un ciclo pictórico del mito -la *Loggia de Psique*, situada en la planta baja de la Villa Farnesina en Roma- para el matrimonio del banquero Agostino Chigi con la veneciana Francesca Ordeaschi (celebrado el 28 de agosto de 1519). La obra, iniciada seguramente en 1517 y finalizada en enero de 1519, desarrolla la fábula en diez pechinas, cuatro sobre cada uno de los lados mayores y una sobre cada uno de los menores, y concluye en el techo con el *Concilium deorum* y el Banquete nupcial de Psique y Cupido. Tomando como modelo algunos de los diseños de Rafael, el conocido grabador Marcantonio Raimondi (1480-1534) realizó tres escenas -Júpiter y Cupido, Mercurio descendiendo del cielo y Cupido acompañado de las tres Gracias-, con lo que despertó el interés de sus discípulos de la escuela romana por la leyenda¹³.

Por su parte, el pintor flamenco Michele Coxie (1499-1592), inspirándose en las escenas del ciclo diseñado por Rafael, del que poseía seguramente diversos bocetos originales, compuso treinta y dos pinturas que desarrollaban

(12) Utilizamos el concepto de *écfrasis* en el sentido *lato* de descripción de un cuadro, dibujo o grabado; vid. Bergmann, E.L.: *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1979.

(13) Marcantonio Raimondi, uno de los más célebres grabadores italianos del *Cinquecento*, tomó como modelo la pintura de Rafael -y, a la muerte de éste, las obras de Baccio Bandinelli y Ginlio Romano-, para desarrollar su labor artística. Fue admirador de los artistas nórdicos y colaborador en Roma de Peruzzi y Rafael. Las estampas mitológicas de Raimondi fueron frecuentemente modelos para la pintura, por ejemplo, la titulada *Quos ego*, realizada a partir de un dibujo de Peruzzi o Rafael, que sirvió como modelo para el tema de Troya. Resultan especialmente interesantes los grabados que realizó a partir de los dibujos de Romano en los que se representaban parejas en distintas posturas amorosas, y que fueron glosados por Aretino en sonetos (cf. Prieto Aretino, *Sonetos sobre los "XVI modos"*, ed. de P. L. Ávila, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1999).

la fábula¹⁴. Estas pinturas de Coxie fueron grabadas en su mayor parte por Benedetto Verino, hijo del mencionado Marcantonio Raimondi y llamado también el *Maestro del Dado* (por grabar sus iniciales dentro de un dado), ya que grabó la serie de treinta y dos estampas de las que se componía el ciclo de Coxie, exceptuando tres que fueron realizadas por Agostino Veneziano, quien dejó su firma mediante las iniciales A. V. en los grabados 4, 7 y 13¹⁵. Cada grabado presenta en la parte inferior una octava, dispuesta en una doble columna de cuatro versos, hasta completar la serie de treinta y dos. El autor anónimo escribe conforme a la norma toscana establecida por Bembo en 1525, conocía indirectamente la versión de Apuleyo (utilizando probablemente la traducción de Boiardo) y realizó el poema teniendo a la vista los grabados de Benedetto Verino y Agostino Veneziano, cuyo contenido traslada con bastante fidelidad conforme a la técnica de *écfrasis*. Partiendo de los datos que nos proporciona el *usus scribendi* del poeta, pensamos que quizás no se tratase de una figura relevante, sino más bien de un profesional que trabajaba en la imprenta, realizando este tipo de poema supeditado a los grabados.

Este poema anónimo, el primero de una rica serie durante el Cinquecento y el Seicento en Italia, se convirtió en un testimonio de gran trascendencia para la difusión del tema de Psique y Cupido en la Europa del siglo XVI, ya que fue traducido no sólo por Cetina al castellano, sino también por los poetas franceses Claude Chappuys, Antoine Héroët y Michel de Saint-Gelais (antes de 1540, en octavas de decasílabos y con una reelaboración mo-

(14) Michele Coxie, nacido en Malines, fue discípulo de su padre Michele Coxie y, posteriormente, de Van Orley, al que acompañó a Italia, lugar donde comenzó a estudiar las obras de Rafael. Su facilidad para imitar las obras del italiano le granjeó el apelativo de *Rafael flamenco*.

(15) Benedetto Verino comienza su andadura profesional ca. 1532 y continúa la estela dejada por su padre. Agostino Veneziano, alumno de Raimondi, fue grabador de buril y centró su labor artística entre los años 1515 y 1533. Precisamente, Verino y Veneziano son también los artífices de unos grabados calcográficos sobre el mito de Apolo y Dafne que proponemos como paralelos pictóricos para unas composiciones de Garcilaso: el conocido soneto XIII ("A Dafne ya los brazos le crecían") y las tres octavas de la *Égloga III* (vv. 145-168), en las que la ninfa Dinámene teje un tapiz representando la desdichada historia de los dos protagonistas; véase nuestro artículo: "El tema de Apolo y Dafne en Garcilaso de la Vega: paralelos pictóricos", *Calamus Renascens*, 2 (en prensa).

ralizante)¹⁶. Su éxito pudo hacer que Cetina se plantease un proyecto similar al que estaba acometiendo por esas fechas (1546) Jean Maugin en Francia: realizar una edición sevillana de los grabados que incorporase las octavas traducidas al castellano, bien al pie de las estampas (sustituyendo las italianas por tanto) o como un añadido. Las relaciones de Martínez de Salamanca con el ambiente hispalense favorecían tal proyecto, así como la vigencia editorial de la traducción de Cortegana por aquellos años. Que sepamos no hay ninguna prueba de que el plan (si es que existió) llegara a realizarse. En cualquier caso, la identificación de esta fuente italiana desconocida puede estimular el interés de los investigadores hacia los grabados (con o sin texto), como una vía —en buena medida por explorar— de difusión de los temas mitológicos entre los escritores del Renacimiento.

Francisco Javier ESCOBAR BORREGO
Universidad de Sevilla

(16) Sobre estos poetas, vid. H. Le Maître, *Essai sur le Mythe de Psyché dans la littérature française, des origines à 1890*, París, Boivin Cie Editeurs, 1939, pp. 43-46; y Ch. Noireau, *La Lampe de Psyché*, París, Poilina, 1991, pp. 144-147. La traducción se conserva, con el título *L'Amour de Cupido et Psyché*, en el ms. XIV H2 (fols. 194v^o-199v^o) del museo Condé de Chantilly (preparado ca. 1540 y ofrecido a la condestable Anne de Montmorency). En ella intervinieron Chappuys, autor de las diez primeras octavas; Héroët, que realizó las diez siguientes, escribiendo con el pseudónimo de *La Maison Neufve*; y Saint-Gelais que completó el poema con otras diez octavas. Faltan en esta traducción dos octavas, la 21 ("*In questo, per trovar l'alto amante*") y la 22 ("*Indi meschiate uarie biade, e poi*"). El texto de la traducción puede leerse en A. Héroët, *Oeuvres poétiques*, ed. de F. Gohin, París, Libraire E. Droz, 1943. Posteriormente, Jean Maugin, en su libro *L'amour de Cupidon et de Psyché* (París, Jeane de Marnef, 1546), adapta el opúsculo impreso por Antonio Martínez de Salamanca al público francés, respetando las octavas de Héroët y de Saint-Gelais, pero introduciendo cambios sustanciales en las de Chappuys. Además, como Maugin quiere ofrecer en su libro los grabados de la edición italiana, decide traducir él las dos que faltaban e insertarlas entre las de Héroët y las de Saint-Gelais.

LAS GALERÍAS DE ANTONIO MACHADO, SIN SECRETO

Un atento estudioso de la poesía de Machado, Geoffrey Ribbans, ve con razón en las galerías "uno de sus símbolos esenciales".¹ La palabra — y ya así, en plural— aparece por primera vez en *Soledades* (1903), en un poema luego excluido en 1907, y que había sido publicado por primera vez en 1901 en la revista *Electra*.² A pesar de esta exclusión, la novedad más llamativa del libro de 1907, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, es precisamente la explotación de esta imagen. En esta que Machado llamaba segunda edición, pero que en realidad es un libro nuevo, algunas secciones han cambiado de nombre (por ejemplo, "Salmodias de Abril" pasa a denominarse, más sencillamente, "Canciones y Coplas"), otras se mantienen casi intactas ("Del camino"), otras se aumentan ("Humorismos", que pasa a ser ahora "Humorismos, fantasías, apuntes"), pero la novedad que más salta a la vista es la aparición de una sección inexistente antes, "Galerías", que pasa incluso a formar parte del título, y que está compuesta por treinta y un poemas nuevos ("Introducción", más treinta poemas numerados I-XXX).

(1) Geoffrey Ribbans (ed.), A. MACHADO, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 43.

(2) Es el que comienza "Siempre que sale el alma de la obscura galería de un sueño de congoja...", en *Electra*, núm. 3, 30 de marzo de 1901. Puede leerse en A. M., *Poesía y prosa*, edición crítica de Oreste Macrí, Madrid, Espasa Calpe, 1989, t. II, pp. 746-747.