

**EL MÚSICO Y POETA PEDRO FERNÁNDEZ DE CASTILLEJA,
MAESTRO DE CAPILLA Y DE GRAMÁTICA GRIEGA Y LATINA
EN SEVILLA (c. 1487 - 1574)**

*Joaquín Pascual Barea
Universidad de Cádiz*

*A don Marcelo, mi maestro en Can Sant Joan
(Montcada i Reixac, 1974-77)*

Pedro Fernández de Castilleja (c. 1487-1579) was Chapel master at Seville from 1514 to 1568. He was replaced as the teacher of the choir-boys in 1551 by his colleague Francisco Guerrero, who called him “master of the masters of Spain”. During those years, he also had taught Latin and Greek Grammar to Juan de Mal Lara and other boys. The article includes a notice of his activities and pieces, and the text, translation and commentary of his three Latin epigrams and one epitaph.

A) Pedro Fernández, maestro de gramática y de música

*Qui potuit capiti virides circumdare lauros,
et loca Musarum prima tenere choro.*

Estas páginas quieren contribuir a la Historia de la Música y de la Poesía Latina en tiempos del emperador Carlos a través de la figura de Pedro Fernández,¹ quien además de autor de algunas piezas musicales y poesías latinas, fue en Sevilla maestro de canto y de gramática de destacados músicos y humanistas de la segunda mitad del Quinientos: “Maestro de los maestros de España” lo llamó Francisco Guerrero, y Juan de Mal Lara escribió que de su “escuela salieron tantos doctores y maestros como

¹ El presente artículo se inserta en el marco del Proyecto de Investigación de la DGICYT PB 2000-1069: “Carlos V y los humanistas”.

en Sevilla hay, siendo padre de los buenos ingenios de esta ínclita ciudad". Su obra musical y poética no es comparable a la de sus alumnos más destacados en una y otra arte. Pero fue responsable de la actividad y la enseñanza musical y literaria en la iglesia hispalense durante una época clave, sirviendo de eslabón entre músicos y escritores de los reinados de los Reyes Católicos y de Felipe II.

Quienes se han referido a él tratan generalmente del músico o del latinista como si hubieran sido dos personas distintas del mismo nombre, cuando los únicos indicios con que contamos al respecto, sin ser concluyentes, permiten creer que se trataba de la misma persona. Con todo, por si nuevos datos o argumentos permitieran probar lo contrario, estudiaré por separado los datos biográficos y composiciones del gramático y poeta de los correspondientes al músico de Castilleja. Desde luego carecen de relevancia las variantes que presenta su nombre y apellido, que se refieren a la misma persona incluso en un mismo autor y en una misma obra.²

Sevilla fue en el siglo XVI una ciudad cosmopolita que atrajo a músicos, humanistas, poetas, artistas, impresores, artesanos, comerciantes y otra mucha gente de diversos lugares, y en la que tuvieron un notable cultivo la música y la literatura renacentista. El Estudio de San Miguel, al igual que otras escuelas catedralicias españolas, tuvo como primera finalidad la enseñanza de gramática, música y canto a los mozos de coro, seises o cantorcicos, así como a otros clérigos de más edad. En estas escuelas aprendían además latinidad estudiantes que no eran clérigos, por lo que el Cabildo de la ciudad también pagaba una pequeña asignación anual de mil maravedíes al catedrático, cuya función originaria había sido enseñar la lengua latina a los clérigos del coro, por lo que debía ser a un tiempo "maestro de gramática y canto". Las aulas de San Miguel servían por tanto de Estudio tanto a los clérigos y seises como a otros alumnos de gramática. No es extraño pues que el maestro de los seises enseñara latín a otros niños en las mismas escuelas, ya que esta era la lengua que debían aprender todos ellos para progresar en las distintas ciencias y artes, entre ellas la Música. Había además salas del estudio alquiladas a maestros y alum-

² El nombre del músico es Pedro o Pero y el apellido Fernández, Fernandes o Hernández. En latín, el apellido de *Petrus* es *Fernandez* en el título de dos epigramas y varias obras musicales, *Fernandes* en un epitafio, *Fernandus* en un poema de Mal Lara y en una dedicatoria de Delgado, y *Ferdinandus* en otras piezas y un poema manuscrito. Sobrarias también alterna *Fernandus* y *Ferdinandus*, con *i* larga. Cf. J. M. Maestre Maestre, "En torno a los nombres propios de la poesía latina de los humanistas", en J. Luque Moreno y P. R. Díaz y Díaz (eds.), *Estudios de Métrica Latina* (Granada, Universidad, 1999), II, 549-584, p. 579.

nos como aulas y como habitaciones.³ También algunos maestros establecían contratos particulares para mantener y enseñar la gramática en estas escuelas o en otros lugares.

La Música y la Poesía, entonces más unidas que hoy, lo estuvieron aun más a partir del humanismo, que resucitó la imagen clásica del músico-poeta.⁴ No era posible conocer y recuperar la música de la Antigüedad como la literatura, pero las formas tradicionales en lengua vernácula de ambas artes, como los villancicos o las coplas y romances, fueron dejando paso a piezas y poesías en latín compuestas de acuerdo con los usos llegados de Italia y otros países europeos. Músicos y poetas se sirvieron de procedimientos comunes, como el volver a lo divino una poesía o canción profana: es lo que hacen muchos músicos anteriores al concilio de Trento al adaptar a la misa conocidas canciones profanas, o Santaella en sus odas latinas a la Virgen a imitación de las elegías eróticas de Propertio.⁵ Los compositores humanistas buscaron una mayor adecuación de su música al texto mediante la correspondencia entre nota y sílaba, la regulación del ritmo por los acentos tónico-expresivos, y otros recursos retóricos que potenciaran el contenido.

En el Estudio de San Miguel, aproximadamente entre 1514 y 1540, el clérigo y presbítero Pedro Fernández enseñaba canto y otras disciplinas a los seises, y gramática latina y griega a otros niños ajenos a la Iglesia. Por lo corriente de su nombre pudieron haber coincidido dos sacerdotes llamados Pedro Fernández como maestros en estas Escuelas. Pero no conocemos ningún sobrenombre del profesor de latín,⁶ y aunque debería de haber sido lo habitual para evitar toda confusión, sólo en una ocasión se refieren las Actas Capitulares al maestro de capilla como Pedro Fernández

³ Cf. J. Sánchez Herrero, "El estudio de San Miguel de Sevilla durante el siglo XV", *Historia. Instituciones. Documentos*, 10 (1983), 297-323, pp. 301-302 y 319; *id.* "Centros de enseñanza y estudiantes de Sevilla durante los siglos XIII al XV", *En la España medieval*, 4 (1984), 875-898, pp. 877-881; A. Moreno de la Fuente, "El Estudio de San Miguel de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI", *Historia. Instituciones. Documentos*, 22 (1995), 329-370, pp. 334-335 y 347-349. El 3 de junio de 1562 (R. Stevenson, *La música...*, p. 48), las Actas refieren unas dotaciones "para que los studentes cantoricos studien en San Miguel y no en otro lugar."

⁴ Cf. D. J. Grout y C. V. Palisca, *Historia de la música occidental*, 1 (Madrid, Alianza, 2001), 216-218.

⁵ Cf. Maese Rodrigo de Santaella y Antonio Carrión, *Poesías (Sevilla, 1504): introducción, edición crítica, traducción, notas e índices* de J. Pascual Barea, Sevilla, Universidad, 1991.

⁶ Sí lo tienen en Sevilla, entre otros contemporáneos, el pintor Pedro Fernández de Guadalajara y el encuadernador Pedro Fernández de Garnica, que trabajaron para la Catedral. Cf. M. C. Álvarez Márquez, *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla en el siglo XVI* (Sevilla, Diputación, 1992), 25, 376 y 417.

de Castilleja.⁷ Creemos pues con Simón de la Rosa que fue el maestro de los seises quien también enseñó la gramática latina a otros niños en esas mismas aulas.⁸

La Castilleja que fue cuna de Pedro Fernández pudo ser Castilleja de la Cuesta, el primer lugar en el camino al Aljarafe, Campo de Tejada y El Condado, que era bien conocida por sus vinos, y creció a lo largo del siglo XVI hasta alcanzar 78 vecinos (267 habitantes) en 1627. Hacia 1530 tenía 49 vecinos, frente a los 28 de la vecina Castilleja de Alcántara, que en 1538 pasó a ser de Guzmán por compra a esa Orden Militar; el mismo Guzmán adquirió al año siguiente a la Orden de Santiago el corto término de Castilleja de la Cuesta, salvo la calle Real, que dependió de Tomares hasta 1625. Con los datos disponibles no resulta tan improbable que la cuna del músico sevillano hubiera sido Castilleja del Campo, más alejada de Sevilla pero dependiente de su Cabildo, y que en 1530 tenía 174 vecinos, y mayor entidad y territorio que las anteriores.⁹ Más cerca, entre Benacazón y Aznalcázar, Castilleja de Talhara había sido la Castilleja más importante desde la conquista castellana de estas tierras, pero por entonces se había convertido en un señorío habitado por sólo 13 vecinos.¹⁰

Por otra parte, sólo hacia el siglo XV sustituye la forma Castilleja de estos topónimos a los nombres de Castalla, Castiella o Castilla,¹¹ y aun son más recientes los sobrenombres castellanos que reemplazaron normalmente a otras formas árabes. Ello explica que sean escasas las referencias a Castilleja en documentos medievales, por lo que difícilmente podía formar parte de un apellido antiguo.¹² Podemos descartar por tanto que el

⁷ Cf. R. Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus* (La Haya, Martin Nijhoff, 1960), p. 172, n. 247.

⁸ *Los seises de la catedral de Sevilla* (Sevilla 1904), 77-78.

⁹ Cf. C. J. Flores Varela, *Sevilla, 1406: un estudio socio-geográfico de la población* (Madrid 1992), 72-80 y 111-117. Castilleja del Campo, como Manzanilla, Escacena o Paterna, recogió parte de la población de Tejada.

¹⁰ Cf. A. Herrera García, *El Aljarafe sevillano durante el Antiguo Régimen: un estudio de su evolución socioeconómica en los siglos XVI, XVII y XVIII* (Sevilla, Diputación, 1980), 49; M. Borrero Fernández, *El mundo rural sevillano en el siglo XV*, Sevilla, 1983. Distintas circunstancias podrían explicar que en cualquiera de estas Castillejas sevillanas naciera a finales del siglo XV un niño llamado Pedro Fernández con cualidades para el canto.

¹¹ Cf. J. González, *Repartimiento de Sevilla* (Sevilla, CSIC, 1951), II, 303-304. Cerca de Espartinas estaba Cazalla, Cazalleja o Castilleja de Almanzor, de la Orden de Calatrava.

¹² El que la forma originaria de Castilleja fuera Castilla no es razón para derivar de uno de estos lugares el apellido Fernández de Castilla u otros similares de otras personas de la época, que más bien deben de referirse a la región española.

apellido del maestro hubiera sido Fernández de Castilleja, y que lo hubiera sido también de su padre y antepasados.

El hecho de que el músico sea de Castilleja (fuera una u otra) y de que el poeta latino se titule *Hispalensis* no implica que sean dos personas, pues el gentilicio latino indicaba que había nacido en un lugar del antiguo *Conventus Hispalensis*, que venía a comprender las actuales provincias de Sevilla, Huelva y Badajoz. No conocemos con seguridad ningún pariente de Pedro Fernández o documento sobre su vida privada,¹³ pues “de la tupida maraña de los Fernández poco se puede sacar en limpio”.¹⁴

B) Pedro Fernández de Castilleja, maestro de capilla y de los seises

Pedro Fernández debió de nacer en Castilleja en torno a 1487, pues el viernes 23 de mayo de 1505 recibió una cantoría, pagada a medias por el cabildo y la fábrica,¹⁵ y al menos desde el 13 de agosto de 1514,¹⁶ si no el 8 de agosto de 1509,¹⁷ tenía el oficio de maestro de los niños (*magister puerorum*) de la catedral con su ración (nº 20). Sustituyó a Pedro de Escobar, que fue maestro de capilla de 1507 a 1513, tras hacerse cargo de los mozos que había tenido Juan de Valera, quien tras una breve interinidad a cargo de Andrés de Hojeda, había sucedido desde el 25 de enero de 1505 a Alonso de Alba, quien lo fue en enero de 1503 y hasta su muerte en 1504.¹⁸ Los responsables de su formación musical debieron de ser

¹³ No es seguro que sea el clérigo Pedro Fernández que, con su madre Isabel Fernández, vendió aceite de Sanlúcar de Alpechín a Antón de Soria el 26 de marzo de 1506, según E. Otte, *Sevilla y sus mercaderes* (Sevilla 1996), 33.

¹⁴ J. Gil, *Los conversos y la Inquisición sevillana* (Sevilla, Universidad – El Monte, 2000), II, pp. 47-85. Entre los cantores de la catedral, Bartolomé Fernández en 1526 y Miguel Fernández en 1578 fueron tiples; Gonzalo Hernández en 1563 y Andrés Fernández o Hernández en 1573 y 1595 bajos o contrabajos; Rodrigo Hernández mozo de coro y cantor en 1513; y Francisco Fernández cantor en 1599, de los que alguno pudo ser pariente de nuestro maestro. No sé si será nuestro Pedro Fernández el autor del romance en coplas “Allá en el monte Parnaso / fiestas de amor avía”, registrado con el nº 13102 en el *Abecedarium* de Hernando Colón; cf. A. Rodríguez Moñino, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, ed. A. Askins y V. Infantes, Madrid, Castalia, 1997, p. 255.

¹⁵ *Actas Capitulares*, lib. 5 (t. 4, fol. 117 vº). Cf. J. E. Ayarra Jarne, *La música en la catedral de Sevilla*, Sevilla 1970; *id.* “La música en el culto catedralicio hispalense”, en *La Catedral de Sevilla* (Sevilla 1984), 699-747, esp. pp. 707-708 y 727.

¹⁶ Cf. *Archivo de la Catedral de Sevilla*, Secc. I, Secretaría, nº 381, Mº 60; F. Asenjo Barbieri, *Documentos sobre música española y epistolario: legajo Barbieri*, ed. E. Casares, vol. 2 (Madrid 1988), pp. 636-637, doc. 1.780, del libro de las entradas de señores beneficiados (Contaduría).

¹⁷ J. Vázquez Ruiz (14-XII-1890) a F. Asenjo Barbieri (*ibidem*, pp. 1.067-1.068, doc. 3.204).

¹⁸ Cf. J. Hazañas y la Rúa, *Maese Rodrigo* (1444-1509), Sevilla 1909, pp. 240-242 y 263.

algunos de estos maestros que lo tuvieron como cantor. También pudo aprender de los maestros de coro Francisco de la Torre, que sucedió a Alba en febrero de 1503¹⁹; Juan Bernal, en noviembre de 1504; Fernando Solís, en 1504 y 1507, y Francisco Hernández de Vega, desde septiembre de 1510 hasta agosto de 1525.²⁰ De la actividad de Fernández como maestro de los seises hasta 1551, y de la capilla musical hasta 1568, tenemos información procedente de las Actas de Cabildo y otros documentos de la Catedral de Sevilla, de los que citaremos algunos, transcritos sobre todo por Robert Stevenson, cuyo índice cronológico de cargos musicales también aprovechamos.²¹

Pedro Fernández debía dirigir la música de la catedral en las horas y días estipulados, y conservar los libros de la Capilla de Música. Casi a diario enseñaría canto, gramática latina, doctrina cristiana y otras disciplinas a los seises, a los que además educaba, vestía, alimentaba y alojaba en su propia casa; tenía que ensayar por la mañana y un rato por la tarde, y ocasionalmente dar también lecciones de canto a otros miembros del Cabildo que lo requirieran, como los capellanes de coro o veinteneros y otros prebendados y racioneros dependientes del Chantre. Cuando lo consideraba necesario, como en 1518, buscaba nuevos músicos o cantores, y examinaba “lo que saben, e las bozes que tienen e sy son menester... e qué querrán de salario cada año e qué será bueno que se les dé”; se ocupaba en la adquisición de nuevas obras de música;²² en 1540 es amonestado para “que tenga buen recaudo en lo que toca a los muchachos que están a su cargo”, y hasta sufría vejaciones de los seises.²³ Cada año debía componer

¹⁹ Alba había sido maestro de mozos de coro desde 1492 (cf. J. E. Ayarra, “La música en el culto...”, p. 707). El hijo de un Francisco de la Torre y Francisca Núñez se casó en 1530 con la hija del organista Pedro del Castillo; cf. J. Gil, *Los conversos y la Inquisición sevillana: ensayo de prosopografía* (Sevilla, Universidad, 2001), V, p. 412.

²⁰ Cf. M. C. Álvarez Márquez, *El mundo del libro...*, p. 64. Debe de ser “Francisco Ferrández, maestro de moços, reconçeliado, fijo de Luis Ferrández, a la collación de Sant Elifonso”, habilitado con su mujer el 20 de noviembre de 1494 (J. Gil, *Los conversos...*, II, p. 366). Diego Hernández es organista de 1507 a 1540 (cf. J. E. Ayarra, “La música en el culto...”, p. 717).

²¹ *La Música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606: documentos para su estudio* (Madrid 1985), 32-86 y 105-109.

²² En 1531 se le hicieron distintos libramientos para comprar pergamino para los libros de canto de órgano por un montante de más de treinta mil maravedíes (M. C. Álvarez Márquez, *El mundo del libro...*, pp. 295, 398-399 y 419). El 11 de abril de 1538 nombró el Cabildo una comisión para tratar “lo que pide pedro hernandes maestro de capilla desta santa yglesia y vean las obras que tiene por enquadernar e sy es necesario hazé un libro o más” (R. Stevenson, *La música...*, p. 32), aunque no consta la autoría de esas obras.

²³ Cf. J. E. Ayarra, “La música en el culto...”, pp. 708, 724, 745, n. 42. Las Actas recogen amonestaciones del Cabildo al respecto: cf. R. Stevenson, *La Música...*, pp. 32-33 (16 de agos-

nuevas canciones para las celebraciones del nacimiento de Jesús, de la Virgen María y otras fiestas. Los seises, que a veces no eran seis sino ocho o diez, actuaban y salían en procesión cantando y bailando el día del Corpus, ocasión para la que el maestro les cambiaba algún año el traje, que sabemos que en 1548 fue de peregrino porque no agradó Cabildo, y que más adelante también fueron vestidos de pastorcitos con cascabeles en los brazos y las piernas.²⁴

A todo ello se fueron sumando otros menesteres derivados del creciente entusiasmo por el canto y por la música de órgano y de diversos instrumentos de viento, con el progresivo aumento del número de cantores e instrumentistas, que llegaban a ser más de medio centenar de personas bajo la dirección del maestro de capilla. Y es que la prosperidad y riquezas del arzobispado y de la ciudad requería un servicio musical acorde con la magnificencia del templo, y las refinadas exigencias artísticas de la elite cultural hispalense.²⁵ A nadie sorprenderá por tanto que la capacidad de trabajo del maestro se viera desbordada, y que cada vez necesitara más colaboradores. El veintitrés de marzo de 1540, el Cabildo contrató al cantor Bernaldo de Villalba, “con cargo que ayude al maestro de capilla en las lecciones de canto de órgano y contrapunto, que el cabildo mandó este día que se hagan cotidianamente y se tenga el ejercicio de música, [...] y ayude al dicho maestro de capilla, y asimismo haga lecciones de música a los señores beneficiados mancebos y los otros señores del cabildo que quisieren aprender a cantar”.²⁶

En la dedicatoria de su *Liber vesperarum* (Roma, 1584) al Cabildo hispalense, afirma el célebre Francisco Guerrero (1528-1599) que había servido a esa iglesia desde su infancia. Al menos desde el 3 de abril de 1542, con trece años, estaba contratado como cantor contralto, “con salario de doce mil maravedises cada un año”, bajo la dirección de Pedro Fernández. Pero las directrices del maestro y del ayudante Villalba no parece que col-

to de 1538) y pp. 55-57 (15 de febrero, y 17 de septiembre de 1567 al cantor Juan Vaca, maestro de capilla en 1601), y J. E. Ayarra, “La música en el culto...”, p. 63; El 6 de julio de 1558 “cometieron al dicho Sr. Arcediano de Sevilla y al Sr. D. Jerónimo Manrique, hablen a los cantores desta Santa Iglesia sobre el mal tratamiento que se hace entre ellos de Pedro Fernández, Maestro de Capilla desta Santa Iglesia, y les haga que le honren”.

²⁴ Cf. S. de la Rosa, *Los seises...*, p. 239; H. González Barrionuevo, *Los seises de Sevilla* (Sevilla 1992), 39, 72-77 y 144.

²⁵ Cf. *Sevilla siglo XVI: el corazón de las riquezas del mundo*, dir. C. Martínez Shaw, Madrid 1993.

²⁶ R. Stevenson, *La Música...*, p. 34. Cf. J. E. Ayarra, “La música en el culto...”, p. 745. El dos de mayo de 1547, el tesorero y el arcediano de Niebla fueron los encargados de buscar triples y tenores para la Iglesia (*ibidem*, p. 37).

maran sus inquietudes musicales. Ante la ausencia de su hermano y primer maestro, Pedro Guerrero, que se había ido a Roma, se dirigió a Toledo para ampliar su formación musical con Cristóbal de Morales (c. 1505 - 1553), quien el verano de 1545 había regresado de Roma con gran fama. El 12 de abril de 1546, con 17 años, fue nombrado maestro de capilla en la catedral de Jaén con su correspondiente ración, aunque hasta agosto no salió de Toledo. Tras ser despedido en agosto de 1548 por no atender debidamente la enseñanza de los niños cantores, volvió a ganar la misma plaza, y el verano siguiente, según el mismo nos cuenta, volvió

a Sevilla a visitar a mis padres, y el Cabildo de la santa Iglesia me mandó que les sirviese de Cantor, con un salario bastante. Y yo por agradecer esta merced, y obedecer el mandato de mis padres, dexé lo que tenía en Jaén, teniendo por mucha honra la que en esto se me hacía, aunque fuera mayor la pérdida de lo que dexava.

Un tiempo después ganó la oposición al magisterio y ración de la iglesia de Málaga, pero cuando partía a su nuevo puesto, según él mismo sigue contando, el Cabildo

no permitió que yo dexase su servicio. Y para que con mejor título pudiesse dexar lo que ya poseya, se ordenó que el maestro Pedro Fernández, maestro de Capilla de la santa Iglesia de Sevilla, y maestro de los maestros de España, fuese jubilado y se le dicesse media Ración, y la otra media se me dio a mí, y más el salario de Cantor, con cargo de enseñar y dar de comer y lo demás necessario a los Seyses cantorçicos. Y que si le alcançasse de días, entrasse yo en toda la Ración. Y assí estuvimos veynte y cinco años en compañía...²⁷

Tras obviar el obstáculo que suponía la ascendencia conversa de Guerrero,²⁸ el Cabildo resolvió en efecto lo siguiente el once de septiembre de 1551:

Primeramente, que en gratificación de lo mucho que á servido en esta santa iglesia Pero Fernandes, maestro de capilla, en el trabajo que á tenido en enseñar y buscar niños cantorçicos, y dalles de comer y vestir, y camas y lo demás necesario a dichos cantorçicos, se

²⁷ F. Guerrero, *El viage de Hierusalem (Seville, 1592)*, ed. R. P. Calcraft (University of Exeter, 1984), 9-11. La primera edición fue en Valencia en 1590, y el viaje a Palestina entre los veranos de 1588 y 1589.

²⁸ Cf. J. Gil, *Los conversos...*, II, p. 129. El 13 de agosto de 1560, Francisco Guerrero confió la elección de muchachos para el servicio del coro a Fernando de Ballesteros (*ibid.*, II, p. 154, n. 120, y III, p. 318).

le ayude de tal manera que no sea obligado a cosa ninguna de lo suso dicho, sino solamente regir el facistol de el choro con el honor y nonbre de maestro de capilla, así en el quaderno como en todo lo demás tocante a el dicho ofiçio; y el dicho maestro de capilla aya y lleve la meitad de todos los frutos, pan, trigo y çevada y maravedises y gallinas de la dicha entera ración por todos los días de su vida, así estando sano como estando enfermo.²⁹

El bueno de Pedro Fernández, que ya tendría más de sesenta años, se libró de mantener y enseñar a los niños, conservando las restantes obligaciones propias de su condición de maestro de capilla con la mitad de la ración. Guerrero, salvo cuando dirigiera el coro, seguiría cantando bajo la dirección del maestro de Castilleja, quien había sido hasta entonces el único responsable técnico de la música sagrada de Sevilla. Fernández y Guerrero trabajaron en estrecha colaboración para impulsar la actividad musical en la Iglesia.

Según el acta de Cabildo del 7 de octubre de 1553, ambos debían supervisar los “dos o tres libros de canto de órgano de punto de la mejor misa que agora ay,” que debía ordenar y componer Rodrigo de Ceballos,³⁰ a fin de renovar el anticuado repertorio de misas cantadas de la Iglesia. En 1555 se libraron más de tres mil maravedíes “a Pedro Fernández, clérigo, por 2 cueros de venado, 4 pieles de pergamino y una guarnición de latón para el libro de la fiesta de San Pedro y San Pablo”.³¹ En 1558 pide maese Pedro “que se hagan y apunten ciertas missas breves para quando la processión va fuera,” y quizá por no tener ya que alojar a los niños, hubo de mudarse a otra morada de la Iglesia, que el 3 de diciembre de 1561 mandó “celebrar el contrato de la casa” de Fernández a favor del canónigo Andrés de Salcedo.³²

Aparte de los maestros de capilla, siguieron ejerciendo como maestros de los mozos de coro de 1525 a 1536 Juan Martínez,³³ autor de un *Arte de*

²⁹ Cf. R. Stevenson, *La Música...*, p. 38, y S. de la Rosa, *Los seises...*, pp. 81-83, con ligeras variantes.

³⁰ En 1555 recibió por esta labor 12.000 mrs. (cf. M. C. Álvarez Márquez, *El mundo del libro...*, p. 332).

³¹ Cf. M. C. Álvarez Márquez, *El mundo del libro...*, p. 400.

³² Cf. R. Stevenson, *La Música...*, pp. 40-41, 46 y 55. Ceballos, natural de Aracena, volvió como cantor tiple en 1554 al no conseguir en Málaga el puesto de maestro de capilla tras la renuncia de Guerrero, aunque en 1556 se marchó a Córdoba, donde lo logró tras unos meses como ayudante, y en Granada desde 1561 hasta su muerte en 1581.

³³ En 1540 aspiró Juan Martínez sin éxito a una polémica ración en la iglesia de Sevilla, y en 1543 era capellán mayor de la cofradía fundada por el obispo de Scalas (cf. J. Gil, *Los conversos...*, II, pp. 120, 151 y 93, n. 242).

canto llano (Alcalá de Henares, 1532; con siete reediciones); el referido Villalba en 1540; Antón de Armijo (cantor desde al menos 1536) en 1555 y 1578; y Luis de Villafranca en 1562 y 1579. Villafranca redactó una *Breve instrucción de canto llano, así para aprender brevemente el artificio del canto, como para cantar epístolas, lecciones, profecías y evangelios y otras cosas que se cantan conforme al estilo de la sancta Iglesia de Sevilla*, impresa por Sebastián de Trujillo el 3 de abril de 1565. Este nuevo manual fue aprobado por Fernández y Guerrero, por lo que el estudio y cotejo de ambas obras podría arrojar alguna luz sobre la evolución de su didáctica y práctica en Sevilla.

En 1567 será el maestro Pero Hernández quien pueda permitir a los niños del coro ir a cantar fuera de la catedral, y quien les reparta el dinero correspondiente. En 1568 recibió Pedro Hernández 4.500 maravedíes por escribir el *Libro de las posesiones de la Fábrica*.³⁴ El 30 de agosto de ese año, tras sesenta años de servicio, el Cabildo le dispensó de todas sus obligaciones, aunque podría ir al coro y presidir el facistol mientras viviera, lo que dejó de suceder el 5 de marzo de 1574.³⁵

Quince años después, Francisco Guerrero lo llama “maestro de los maestros de España”, pues fueron muchos los seises y otros clérigos a los que dirigió y enseñó a “leer, escribir y cantar los responsorios..., canto llano y canto de órgano, contrapunto..., a componer y las otras habilidades que para ser diestros músicos y cantores conviene que sepan los dichos niños cantoricos”. Algunos de ellos pudieron ejercer en otras iglesias como maestros de capilla.³⁶ Además de señalar la influencia y autoridad de Fernández sobre otros maestros de música que habían cantado bajo su dirección, quizá la frase de Guerrero aludía también a que el principal timbre de gloria de Fernández consistía, más que en su propia labor creadora, en haber sido el precursor e instructor de una parte de la siguiente generación de músicos españoles.

³⁴ Cf. M. C. Álvarez Márquez, *El mundo del libro...*, p. 414.

³⁵ Cf. S. de la Rosa, *Los seises...*, p. 85; J. E. Ayarra, “La música en el culto...”, pp. 708 y 745 (*Actas Capitulares*, t. 28, fol. 190vº y t. 30, fol. 77vº).

³⁶ Cf. J. E. Ayarra, “La música en el culto...”, pp. 725-726 (*Actas*, t. 20, fol. 55vº). Guerrero cantó bajo la dirección de Fernández, pero consideraba como sus maestros a su hermano Pedro Guerrero y a Cristóbal Morales, quienes tampoco parece que tuvieran a Fernández por maestro. El nombre de Morales sólo consta como cantor en Sevilla en 1547 y en 1553. Alonso Cobo, luego maestro de Capilla en Osuna, Toledo y Sevilla, sólo fue cantor en Sevilla desde 1566.

C) La producción musical del maestro de capilla Pedro Fernández

De las obras musicales que nuestro maestro de capilla debía estrenar cada año en la catedral de Sevilla, tan sólo conocemos a lo sumo ocho composiciones para canto a capella, aparte de un villancico profano.³⁷ Las cuatro primeras, de las que sólo la segunda ha sido editada y estudiada, figuran en los *Libros de Facistol* del Archivo Musical de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, pero la cuarta no creo que pueda atribuirse a Fernández, aunque alguna otra pieza del manuscrito quizá fuera suya:³⁸

I. *Salve Regina*, Ms. I, doc. 4, fols. 14v^o - 17r^o, a 4 voces (soprano, dos tenores y bajo), para la antifona mariana más conocida. No contiene la letra y música de la primera frase de cada estrofa (que añado con letra redonda entre paréntesis angulares), que entonaría un tenor, al modo de la composición n^o V (*Dispersit...*) y de sendas *Salve regina* de Guerrero y Ceballos:³⁹ <Salve Regina, mater misericordiae,> *Vita, dulcedo, spes nostra, salve.* (ter) <Ad te clamamus exsules filii Evae.> *Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.* <Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.> *Et Iesum, (bis) benedictum fructum ventris tui,* <nobis post hoc exilium ostende,> *clemens, (bis) o dulcis virgo semper Maria.* Sigue en el manuscrito otra *Salve* de Nicolás Gombert.

II. *O gloriosa domina*, Ms. I, doc. 24, fols. 86v^o - 87r^o, a 4 voces (soprano, alto, tenor y bajo) que repiten dos veces los versículos *O gloriosa domina, / excelsa supra sydera, / qui te creavit provide / lactasti sacro ubere, / lactasti sacro ubere.*⁴⁰ Este motete de Fernández fue transcrito con la notación moderna por Henri Collet, quien lo comenta por extenso. Su modo grave inicial sería heredero del modo dorio de los antiguos griegos:

³⁷ Cf. R. Stevenson, *Spanish...*, pp. 176-177; F. Asenjo Barbieri, *Biografías y documentos sobre música*, Madrid 1988; M. Honneger, *Diccionario de la música: los hombres y sus obras*, Madrid 1988, vol. I.

³⁸ Cf. H. Anglés, "La música conservada en la Biblioteca colombina y en la catedral de Sevilla", *Anuario Musical*, 2 (1947), 3-39; *Inventario de obras musicales* de la Biblioteca Musical de la Catedral por el organista José Enrique Ayarra Jarne en 1977; *Catálogo de libros de polifonía de la catedral de Sevilla* (Granada, Junta de Andalucía, 1994), pp. 2-3, 8 y 10.

³⁹ Cf. J. M. Llorens Cisteró, *Vísperas de Reyes de Francisco Guerrero* (Barcelona 1997), 128ss.; R. J. Snow, *Obra completa de Rodrigo de Ceballos* (Granada 1995), I, pp. 216-228. Fernández repite tres veces el *Salve*, y dos veces *Et Iesum* y *clemens*, y omite al final *o pia*.

⁴⁰ El texto, hoy reformado de acuerdo de la prosodia y métrica de los yambos clásicos (*O gloriosa virginum / sublimis inter sydera / qui te creavit, parvulum / lactente nutris ubere*), procede en última instancia de la segunda parte del himno *Quem terra, pontus, aethera*, de Venancio Fortunato (530-609), y era cantado en ocasiones como las *laudes* del Oficio Común de la Virgen María.

grave, religioso y de un efecto conmovedor, con una impresión de dulce tristeza y una melancólica melodía que va aumentando en las sucesivas voces hacia un gran himno de esperanza; los movimientos del *excelsa supra sydera* le evocan la figura majestuosa de la Virgen sobre las órbitas de las constelaciones; a partir de ahí la pieza se anima en una frase sublime de emoción y de amor hasta el regocijo final. Considera que la perfecta simetría de las melodías que corresponden a cada versículo confieren al motete en su conjunto el aire de simplicidad y de austeridad características de la música española.⁴¹ Según Stevenson, Collet confunde en su transcripción algunas notas, omite varias indicaciones musicales, y hace una valoración exagerada de lo que más bien puede considerarse una obra mediocre de un autor con limitada visión musical.⁴²

III. *Deo dicamus gratias*, Ms. I, doc. 29, fols. 96v^o - 98r^o, a 4 voces (soprano, alto, tenor y bajo), seguido de otro a 4 voces de F. Guerrero a la misma letra.⁴³

IV. *Quo vulneratus insuper*, o bien *Cuius corpus sanctissimo*, ambas a 4 voces, Ms. II, docs. 12 y 13, fols. 32 v^o y 35 v^o.⁴⁴

La capilla musical de la catedral conservaba en 1588 un "libro de marca mediana de misas y Credos e Yncarnatus de Pedro Hernández y Escobar y otros autores, en pergamino, encuadernado en tabla y cuero blanco".⁴⁵ Los dos motetes que siguen fueron publicados a mediados del siglo XIX por Hilarión Eslava, quien con Pedrell ya consideraba a Pedro Fernández el fundador de la escuela sevillana de Morales y Guerrero, y también el primer compositor en el que aparece la característica expre-

⁴¹ Son sus rasgos característicos la sobriedad en la melodía; la nitidez en el contrapunto, evitando artificios excesivos y acoplado la melodía al texto para no dificultar su comprensión, y la intensidad en la expresión de la emoción religiosa. Collet considera discípulos en cierto modo de Fernández a José Bernal y Juan Navarro. Navarro, maestro de Tomás Luis de Victoria, sí pudo haber sido discípulo de Morales en Marchena hacia 1549-1551.

⁴² *Le Mysticisme musical espagnol au XV^eme siècle*, París, Felix Alcan, 1913 (reimpr. Plan de la Tour, Editions d' Aujourd'hui, 1979), 258-263, 267, 270 y 274.

⁴³ Entre otros lugares, la frase se cantaba al final del himno de Navidad *Puer natus in Bethleem*. Morales puso música al himno, y Ceballos al *Deo dicamus gratias*, a 5 voces (R. J. Snow, *Obra completa...*, I, 228-231).

⁴⁴ Creyó leer FFernandes en el margen superior cortado H. Anglés, "La música...", pp. 31-32, refiriéndose quizá, más que a la segunda como piensa J. M. Llorens Cisteró, "Pedro Fernández de Castilleja", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dir. E. Casares Rodicio, vol. 5 (Madrid 1999), 57-58, a la primera composición, aunque el único trazo que sale de la caja de escritura parece corresponder a una g, quizás en interior de palabra.

⁴⁵ Cf. M. C. Álvarez Márquez, *El mundo del libro...*, pp. 95 y 249-250, n. 7.

sión musical española; fueron reimpresos en Madrid hacia 1958, con arreglo de Miguel de Benois, por la Unión Musical Española, en 4 y 7 páginas respectivamente⁴⁶:

V. *Dispersit, dedit pauperibus*, a 4 voces para soprano, alto, tenor y bajo.⁴⁷

VI. *Heu mihi Domine*, a 5 voces para soprano, alto, dos tenores y bajo.⁴⁸

VII. *Sanctus*.⁴⁹ Catedral de Tarazona, Ms. 3, fols. 200v^o – 209r^o, a 4 voces. Forma parte de la Misa *Rex virginum*, de la que Pedro de Escobar compuso el *Kyrie*, Francisco de Peñalosa el *Gloria* y el *Credo*, y Alonso Pérez de Alba el *Agnus Dei*.⁵⁰ Si existiera alguna unidad musical u otra relación entre las partes de esta Misa podría deberse a una colaboración personal entre sus autores, quienes coincidieron en Sevilla a principios del Quinientos.

VIII. *Alleluia. Natiuitas tua*, a 3 voces (falta el alto). Catedral de Tarazona, Ms. 2, fol. 242; Ms. 3, fols. 241v^o - 242r^o: Aleluya para la festi-

⁴⁶ Cf. H. Eslava, *Lira Sacro-Hispana*, 10 vols. (Madrid 1858-1869), I, pp. 157-160 y 161-166; H. Collet, *Le Mysticisme...*, p. 262, y la base de datos electrónica *International Bibliography of Printed Music*; Taller Ziryab, *La música en la Era del Descubrimiento: la escuela sevillana*, Sevilla 1990, pp. 15-34, donde se atribuye a esta escuela una especial atención a los recursos retóricos, propios del gramático latino, explicitados en la obra musical de Juan Bermudo (1510 - h. 1565), *Arte tripharia*, Osuna 1555, con carta al lector por Morales de 1550.

⁴⁷ Pl. 19.350. No he comprobado si se trata del mismo texto del final del *Beatus vir* (Salmo 111) al que le puso música Guerrero (*Vísperas de Reyes...*, pp. 67-69), en el que sólo figura con canto polifónico la parte que escribo en cursiva: "Paratum cor eius sperare in Domino, conformatum est cor eius: non commovebitur donec despiciat inimicos suos. *Dispersit, dedit pauperibus, / iustitia eius manet in saeculum saeculi; / cornu eius exaltabitur in gloria / Peccator videbit et irascetur, / dentibus suis fremet et tabescet, / desiderium peccatorum peribit.*" Al último versículo sigue la doxología: "*Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. / Sicut erat in principio / et nunc et semper et in saecula saeculorum. / Amen.*"

⁴⁸ En el impreso de 1958 podrá comprobarse si se trata o no del salmo responsorial, cantado en el Oficio de Difuntos, *Heu mihi Domine / quia peccavi nimis in vita mea, Quid faciam miser? / Ubi fugiam nisi ad te, Deus meus? / Miserere mei dum veneris in novissimo die.* También Guerrero compuso el motete *Hei mihi Domine*.

⁴⁹ El *Sanctus*, cantado en la Eucaristía de la misa, dice: *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth. / Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis / Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.*

⁵⁰ Cf. R. Stevenson, *Spanish...*, p. 172, y p. 176 para el siguiente, Pl. n^o 19.350. Las piezas de Peñalosa están en fols. 133v^o – 142r^o, según p. 114 del *Catálogo* de dicha catedral, que también recoge un libro de misas de Cristóbal de Morales (Roma 1543), y obras de Guerrero.

vidad de la Natividad de la Virgen, en que se cantaba la antifona *Nativitas tua, Dei genitrix virgo, gaudium annuntiavit universo mundo*, etc.⁵¹

IX. *Villancico*, a 4 voces. Catedral de Tarazona, Ms. 2, fols. 62vº - 63rº. Tres voces cantan el estribillo “cucú, cucú, cucucú / guarda no lo seas tú”, y el tenor la estrofa: “Compadre, guarda[te] del cuerno / en verano y en invierno, / que aunque te parezca tierno, / duro lo hallarás tú”.⁵² Si también la letra es suya, podría ser una obra temprana, que atenúa el tono vulgar y desvergonzado de una pieza similar del músico salmantino Juan del Encina (1468-1530), con idéntico estribillo y palabra inicial en sus dos estrofas.⁵³ Fernández pudo conocer en Sevilla a Encina, quien trabajó para la Corte y para el Marqués de Tarifa.

D) Pedro Fernández, profesor de gramática griega y latina

El apogeo económico y cultural de Sevilla en tiempos de Pedro Fernández, y la falta de un centro docente superior, posibilitaron que el Colegio de San Miguel se convirtiera en una importante academia literaria, propagadora de los ideales estéticos e ideológicos del humanismo renacentista. Si estudió en estas escuelas de niño, Pedro Fernández debió de conocer bien a algunos de sus catedráticos: Juan del Consistorio; el

⁵¹ Cf. H. Anglés, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, 3 vols., Barcelona 1960 (1ª ed. 1941), pp. 122-124, nº 68 y 28, y en p. 97 el villancico siguiente. J. Peña y H. Andrés (*Diccionario de la Música Labor*, vol. I, Madrid-Barcelona 1954, p. 893) y C. Messa Pouillet, *Diccionario de la música española...*, vol. V, p. 47, creen con Anglés que “Pº Frs.” es otro Pedro Fernández, como el autor del villancico siguiente. Según el *Catálogo* de esa misma Catedral, p. 114, los fols. 166 - 167 contienen otra composición al mismo tema y a 3 voces de Alonso de Alba.

⁵² *Cancionero musical de Palacio (siglos XV a XVI)*, vol. 3A, introducción y estudio de J. Romero Figueras, en *Monumentos de la música española*, XIV-1 (Barcelona, CSIC, 1965), 22, nº 101, ed. F. Asenjo Barbieri, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* (Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890), 40, nº 407, atribuyendo las iniciales P. F. a otro Pedro Fernández, mientras que Mitjana lo cree nuestro Pedro Fernández (cf. R. Stevenson, *Spanish...*, p. 292); *Cancionero musical de Palacio*, ed. J. González Cuenca (Madrid, Visor, 1996), pp. 75 y 78.

⁵³ “Compadre, debes saber / que la más buena muger / rabia siempre por hoder: / harta bien la tuya tú. // Compradre, has de guardar / para nunca escornudar: / si tu muger sale a mear, / sal junto con ella tú.” *Cancionero Musical de Palacio*, nº 94. Este humor grosero y el gracioso estribillo siguen procurándole cierta popularidad, y se puede oír fácilmente. Yo lo tengo en un disco de “Música Reservata”, *Música de la Época de Cristóbal Colón* (1968), y en otro por el 20º aniversario de “Hespèrion XX”, de J. Savall, a 4 voces. De la pieza de Fernández sólo conozco una grabación en julio de 1976 de la que tiene copia la Universidad de Indiana; el “Coro dei Concordi” la trae en su repertorio, quizá porque la letra del villancico de Fernández resulta más inteligible a un auditorio italiano que la de Encina.

uterano Juan Trigueros, discípulo de Arias Barbosa y Marineo en Salamanca, de cuyos poemas latinos conocemos un pobre epigrama alabando el *Vocabularium ecclesiasticum* (Sevilla, 1499) de Rodrigo de Santaella; y Juan de Trespuentes, quien elogió en un epigrama más pretencioso que correcto las odas latinas de Santaella a la Virgen (Sevilla, 1504), compuso una gramática, y fue alabado en versos latinos por Lucio Flaminio y por Núñez Delgado, quien ganó la plaza tras la renuncia de Antonio de Lebrija. Además enseñaron aquí por entonces otros poetas latinos como el siciliano Lucio Flaminio, Diego de Lora, Antonio Carrión o Cristóbal Núñez.⁵⁴

La labor de todos ellos se desarrolla en un ambiente cultural dominado por los ideales humanistas y los gustos artísticos llegados de Italia, Flandes y otros lugares. A lo largo del primer tercio del siglo XVI, estos maestros ampliaron y renovaron el contenido de las enseñanzas tradicionales de acuerdo con los parámetros renacentistas. Este Estudio, favorecido por algunos miembros del cabildo catedralicio del que dependía, fue el principal centro difusor del movimiento humanista en Andalucía, y la primera academia literaria de Sevilla, de la que son herederas las que tuvieron su sede en palacios, talleres y escuelas particulares durante la segunda mitad de siglo.⁵⁵

El 31 de enero de 1521 imprimía Arnaldo de Brocar en Alcalá de Henares una breve *Expositio threnorum, id est lamentationum Ieremiae Prophetae, necnon et nouem lectionum quae pro defunctis in Ecclesia decantari solent, excerpta Hispali ex Nicolao de Lyra per Petrum Nuñez Delgado presbyterum*. La obra volvió a ser impresa en Alcalá el 7 de abril

⁵⁴ Pero Fernández era hacia 1500 un copista o “escribano y maestro de enseñar a leer y escribir”, pero la coincidencia del nombre y de la profesión puede ser mera casualidad. Cf. J. Gil, “La enseñanza del latín en Sevilla en la época del Descubrimiento”, *Excerpta Philologica* (Antonio Holgado Redondo Sacra), 1 (1991), 259-280, p. 274; M. C. Álvarez Márquez, “La enseñanza de las primeras letras y el aprendizaje de las artes del libro en el siglo XVI en Sevilla”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 22 (1995), 39-85, pp. 44 y 73. Algunos datos de este y otros Pedro Fernández de diverso origen y oficio, al menos una docena de ellos emparentados con conversos, pueden verse en J. Gil, *Los conversos...*, II, 312 y 343; IV, 78-79.

⁵⁵ Trato sobre algunos de los maestros que escribieron poemas latinos en la introducción a Rodrigo Caro, *Poesía castellana y latina e inscripciones originales* (Sevilla, Diputación, 2000), 22-31. Es abundante la bibliografía sobre la obra castellana de los autores hispalenses del último tercio de siglo XVI. Pero su producción latina permanece en su mayor parte sin estudiar ni editar, a excepción de la poesía de Francisco Pacheco y de su amigo Arias Montano: cf. B. Pozuelo Calero, *El licenciado Francisco Pacheco: sermones sobre la instauración de la libertad del espíritu y lírica amorosa*, Sevilla, Universidades de Sevilla y de Cádiz, 1993; V. Pérez Custodio, *Los Rhetoricorum libri quatuor de Benito Arias Montano*, Badajoz, Diputación de Badajoz - Universidad de Cádiz, 1995.

de 1527, con una *Passio Domini secundum Matthaeum exametris carminibus composita, nec noc Carmen Philippi Beroaldi de die Dominicae Passionis, et Antonii Flamini Siculi carmen super titulo Crucis Romae inuento*, y en Sevilla por Juan Cromberger hacia 1530. Esta última edición está dedicada por el catedrático del Estudio hispalense a los *presbyteris et litterarum professoribus disertissimis, Petro Fernandi et Petro de Torres, in professione eadem collegis*.⁵⁶

Pedro Núñez Delgado⁵⁷ se había hecho cargo de la cátedra de latinidad en 1514, el mismo año en que Fernández fue nombrado maestro de los niños cantores. En su testamento, firmado el 24 de noviembre de 1533, y dado ahora a conocer por Juan Gil, explica el licenciado la colaboración docente que había mantenido con los bachilleres y presbíteros Pedro Fernández y Pedro de Torres: éstos habían sido sus repetidores, y con ellos se repartía “los salarios generales segund que nuestros antepasados lo tenían de costunbre”, por lo que les ruega que...

me perdonen si por ventura yo les llevé cosa alguna que a ellos en qualquier manera pertenesçiese e no lo oviese traído a montón de todo lo recabado, que yo no me acuerdo, porque yo asimismo les perdono a ellos si alguna cosa d'ello me son en cargo, e lo mesmo digo a los repetidores particulares que yo he tenido en todo el dicho tiempo para mis estudiantes en particular, como fueron los sobredichos y el bachiller Christóval de Arcos y otros muchos mançebos...⁵⁸

El maestro de capilla tenía que conocer la lengua latina, en la que estaban escritos los cantos de la Iglesia, y enseñarla a los seises. Cuando el Cabildo le dispensó de la docencia en 1551, estableció “que el dicho Francisco Guerrero le enseñe a los dichos niños cantorçicos a leer y escri-

⁵⁶ Cf. J. Martín Abad, *La imprenta en Alcalá (1502-1600)*, Madrid 1991, I, pp. 280-281 y 354-355; C. Griffin, *The Crombergers of Seville: the History of a Printing and Merchant Dynasty* (Oxford 1988), Apéndice I en microfichas, nº 320. La obrita que acompañaba a la *Expositio Threnorum*, pasajes del libro de Job glosados, seguidos del Credo y algunos responsos como *Heu mihi Domine*, al que Fernández puso música (nº VI), ya había sido impresa en las *Orationes sacrae quae per totum annum in ecclesia cantantur... una cum lectionibus et responsoriis de Iob...*, con los diez mandamientos versificados por Aldo y otros textos útiles para los clérigos (Sevilla, Jacobo Cromberger, c. 1515).

⁵⁷ Cf. P. Núñez Delgado, *Epigramas, introducción, edición crítica, traducción anotada e índices a cargo de Francisco Vera Bustamante*, Alcañiz - Madrid, I.E.H. - Laberinto - C.S.I.C., 2002. En la traducción de los poemas latinos de este artículo he seguido en lo posible los criterios que expone ahí Francisco Vera, así como sus propias sugerencias para algunos versos.

⁵⁸ Cf. J. Gil, “Profesores de Latín en la Sevilla del siglo XVI”, *Silva*, 1 (2002), 75-91, pp. 76 y 80-82.

vir y cantar”, y las dedicatorias de las obras de Guerrero dan fe de que el nuevo maestro no estaba ayuno en latines.⁵⁹ Aparte de las obligaciones de su oficio, asociado con Delgado había enseñado Fernández a otros niños “en particular”, lo que era una práctica común de otros maestros de capilla para aumentar ingresos.⁶⁰ El testamento de Delgado revela su afición a la música sagrada, pues ordenó misas cantadas por su alma e instituyó una capellanía, cuyo titular, además de un mediano conocimiento del latín, debía tener una buena voz para salmear, y cantar con el catedrático, bachilleres y estudiantes en la misa cantada de los sábados por la tarde en el colegio.⁶¹

Como otras obras editadas por Delgado, los cinco folios del texto y comentario de Lyra de las nueve lecturas de Jeremías, precedidos por un poema de Delgado en alabanza de la catedral hispalense (donde copiaría estas *Postillae*), tenían una utilidad general en la liturgia; pero el interés por su publicación en 1521 no parece ajeno a su condición de texto cantado: cinco años antes, siguiendo la iniciativa del cardenal Cisneros para recuperar el canto llano mozárabe, imprimió Brocar los tonos hispanos de las lamentaciones dentro del *Passionarium secundum consuetudinem almae Ecclesiae Toletanae*.⁶² El 14 de abril de 1518 encargó el Cabildo hispalense “un libro grande del oficio de Tinieblas para el coro”, obra que aparece en los inventarios de esta librería en 1591 y 1596, junto a un gran número de obras de canto llano; en 1509 y 1510 había encargado además dos cuadernos con los versos y responsos del Oficio de Tinieblas, y en

⁵⁹ Cf. F. Guerrero, *Opera omnia*, vol. X, ed. J. M. Llorens Cisteró (Barcelona, CSIC, 1999), 69, 73, 77-78 y 80-81.

⁶⁰ Las Actas del Cabildo nos descubren algunos apuros económicos de Guerrero, a quien tuvo que socorrer en 1591 y suplir su obligación de alimentar y vestir a los cantorcos el 14 de febrero de 1562, “attento a la sterilidad deste año pasado y quel dicho Guerrero no tiene qué comer” (cf. R. Stevenson, *La música...*, p. 48).

⁶¹ Otro testimonio de su interés por el canto litúrgico es su edición comentada de los *Himnos* de la Iglesia, dedicada al maestrescuela, añadiendo los de Santos Propios de la diócesis y los himnos de su ingenio a la Virgen y a San Sebastián (y al papa Gregorio en otra obra). Anteriormente editaron los *Himnos* Diego de Lora y Antonio de Lebrija, con una *Recognitio* en la que corregía algunos pasajes basándose en razones métricas y otros argumentos filológicos.

⁶² La inquina hacia Lyra de Diego de Deza (1444-1526), el anciano y severo arzobispo hispalense (cf. J. Gil, *Los conversos...*, II, p. 146), podría explicar por sí sola que no se imprimiera antes en Sevilla este comentario, habiendo una *Expositio Sancti Thomae super Cantica et Lamentationes*, y cuando, para colmo, el manuscrito hispalense incluía *Postilla super Prophetas cum additionibus Pauli de Sancta Maria, El Burgense* (cf. M. C. Álvarez Márquez, *El mundo del libro...*, p. 219). Brocar había venido imprimiendo alguna obra de la liturgia toledana con notación musical cada año desde 1515 (ese año con otra obra de Lyra), y hasta 1520.

1512 un *Libro de Lamentaciones*, alguno de los cuales debe corresponder al libro en pergamino de motetes de *Lamentaciones* que figuraba en 1588 en la capilla de música, junto a un libro con las cuatro pasiones, aparte de algunos cuadernos, y de otros setenta y tantos libros de música polifónica.⁶³

Los *Threni* debían estar basados en determinados versículos del texto bíblico de las cinco *Lamentaciones* de Jeremías por la caída de Jerusalén y la destrucción del templo (c. 587 a. C.). Puesto que Jesucristo había comparado ese templo con su propio cuerpo (*Mt.* 26,61 y 27,40; *Mc.* 14,58 y 15,29 y sobre todo *Jn.* 2,19-22), estos hechos fueron interpretados como un símbolo de la redención de los pecados a través de su muerte.⁶⁴ Y al menos desde el siglo XI, se cantaban en un tono propio durante el Oficio de Tinieblas, en el primer nocturno de maitines del jueves, viernes y sábado santos, triduo de la Pascua de Pasión. Las lamentaciones constituían un género musical de moda, que Guillaume Dufay parece haber iniciado como canto polifónico, aunque aplicándolo a la caída de Constantinopla en 1453.⁶⁵ La celebración de la Pasión, tema recurrente en la poesía latina de la época,⁶⁶ incorporó desde entonces un nuevo repertorio de música polifónica a las *Pasiones* compuestas desde el siglo XV sobre los relatos evangélicos.

La dedicatoria hacia 1530 del comentario de Núñez a las *Lamentaciones* de Jeremías estaba pues aun más justificada si resulta que

⁶³ Cf. M. C. Álvarez Márquez, *El mundo del libro...*, pp. 88, 92-96; 170, 249-251, 287, 396, 408 y 435.

⁶⁴ Por ello se cantaron los viernes (también los miércoles) durante la Eucaristía, en la liturgia de la palabra, en lugar del salmo responsorial, y en el *Ordo missae* mozárabe en lugar del salmo en Cuaresma. Aparte de otras interpretaciones, si la destrucción de Jerusalén era un castigo divino por los pecados de los judíos a fin de enderezar sus pasos, estos lamentos podían aplicarse en la vida del cristiano a sus propias desgracias, con las que Dios querría conducirlo al arrepentimiento y a la vida piadosa. Los vecinos de Sevilla, nueva capital del Mundo que veía inaugurar y embellecer su magnífica catedral, y donde se daban cita las mayores ambiciones y toda suerte de vicios, podían interpretar esos textos como una advertencia.

⁶⁵ Cf. J. L. Montaña Conchiña, "Hieremiae Prophetiae Lamentationes" (26-03-1999), <http://www.mundoclasico.com/articulos/verarticulo.asp?id=0003725>.

⁶⁶ Con la *Expositio Threnorum* publicó Pedro Núñez Delgado un poema propio sobre la Cruz, y en la referida edición de 1527, aparte de otros dos de Felipe Beroaldo y Antonio Flaminio sobre el mismo tema de la Pasión, aparece uno en hexámetros basado en el relato de San Mateo, que sirve de modelo a Delgado junto a otro poema sobre la Cruz de su maestro Lucio Flaminio Sículo. Delgado señala en un poema (ed. Vera, XXXI) los símbolos de la Pasión en la liturgia. Guerrero compuso música para el relato de la Pasión de los cuatro evangelistas.

sus colegas, además de ser sacerdotes y maestros, tenían a su cargo el dirigir el canto de los niños de coro. Y este era justamente el caso tanto de Pedro Fernández de Castilleja como, al menos de forma ocasional, del racionero y bachiller Pedro de Torres, a quien el 31 de marzo de 1537 concedió el cabildo cuatro niños cantores para una misa de domingo.⁶⁷ No conocemos ninguna lamentación de Pedro Fernández, pero al menos tendría que dirigir a los seises entonándolas en el triduo sacro de Semana Santa de esos años. De hecho, entre las primeras *Lamentationes* de compositores españoles del siglo XVI se cuentan precisamente tres a cuatro voces (*Et factum est; Aleph: Quomodo obtexit y Quomodo obscuratum est*), para los tres días del triduo, del canónigo y arcediano de la catedral de Sevilla Francisco de Peñalosa (c. 1470 - 1528), responsable administrativo del servicio musical ante quien nuestro maestro debía rendir cuentas, pues consta que en 1517 el Cabildo pedía a Peñalosa un informe sobre las enseñanzas del maestro de los niños.⁶⁸

El sevillano Cristóbal de Morales, quien antes de 1547 ya debía de conocer a Pedro Fernández desde su infancia o durante las visitas a su familia, compuso en el mismo tono hispano de Peñalosa la primera serie completa para *Lamentaciones* que fueron impresas (Venecia, 1564), ya antes adaptadas por Miguel de Fuenllana a la vihuela (*Orphenica lyra*, Sevilla, 1554).⁶⁹ De Francisco Guerrero se conserva en el manuscrito cuarto de la catedral de Guatemala una lamentación para los maitines del jueves santo, anterior al parecer a 1558.⁷⁰ Rodrigo de Ceballos, que trabajó a las órdenes de Fernández y Guerrero entre 1553 y 1556, también nos ha dejado un par de *Lamentaciones* para la primera lectura del jueves y viernes (Ferias Quinta y Sexta).⁷¹

⁶⁷ Cf. R. Stevenson, *La música...*, p. 32, doc. 205.

⁶⁸ Cf. R. Stevenson, *Spanish...*, pp. 147-148 y 171. En 1510 y 1511 mandó el Cabildo copiar las obras de Peñalosa (M. C. Álvarez Márquez, *El mundo del libro...*, p. 330). Marineo, que fue maestro de los mozos de capilla de la reina, escribió un poema en latín sobre el *Ave Regina* que Peñalosa le pidió en 1511 para él ponerle música, según las cartas latinas del siciliano acompañando el poema y la de agradecimiento del músico mucho menos elegante. Cf. M. C. Ramos Santana, *Los Carminum libri duo de Lucio Marineo Sículo: introducción, edición crítica...*, Tesis en CD ROM (Cádiz, Universidad, 2000), pp. cclii-cclv y 191.

⁶⁹ Cf. "Lamentaciones", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid 1999), vol. 6, p. 721.

⁷⁰ Cf. C. Lara Figueroa, "Francisco Guerrero: músico español de cuatrocientos años" (2-II-2001), en <http://www.lahora.com.gt/02-02-01/paginas/opinion.htm#n4>.

⁷¹ Cf. R. J. Snow, *Obra completa de Rodrigo de Ceballos* (Granada, Junta de Andalucía, 1997), IV, 3-38.

Tras la muerte de Delgado el 30 de noviembre de 1535, le sucedió en enero de 1536 Pedro Vázquez de Sotosalbos, cuya explicación del *Pro Milone*, elegido entre los discursos de Cicerón que salieron por sorteo, resultó ser el ejercicio más votado. Lo confirmó la comisión designada por el Cabildo, que desestimó una impugnación por “soborno de dineros en la elección de la cátedra”.⁷² Lo cierto es que del catedrático segoviano no conocemos ninguna obra, ni parece que creara escuela o admiradores durante las dos décadas que ejerció el cargo. Ello contrasta con los testimonios de aprecio y los versos conservados de sus antecesores: Trigueros, Trespuentes, Lebrija y Delgado.⁷³ En 1480, las protestas de algunos vecinos ante la incompetencia docente del doctor Francisco de Cisneros (compañero de Lebrija y Santaella en el Colegio de los Españoles de Bolonia), provocaron su sustitución como catedrático.⁷⁴ Pero ahora parece que el cabildo de la ciudad ni siquiera pagaba la asignación acostumbrada, a raíz de unos incidentes ocurridos en 1526 en las Escuelas de San Miguel: Pedro Fernández debía de encontrarse enseñando en su capilla, como en el coro estaba un clérigo al que le quitaron una espada de su cámara.⁷⁵

Nuestro músico debió de ser uno de los maestros de latinidad con más prestigio en Sevilla por los años treinta, a raíz de la enfermedad y muerte de Núñez Delgado.⁷⁶ Así se desprende del testimonio de Juan de Mal Lara (c. 1524 - 1571), a quien su propio padre enseñó las primeras letras, sobre Pedro Fernández, su maestro de gramática griega y latina, “clérigo y presbítero de cuya escuela salieron tantos doctores y maestros como en

⁷² J. Gil, “Profesores de Latín en la Sevilla del siglo XVI”, *Silva*, 1 (2002), 75-91, pp. 86-89. Juan de Torres, uno de los candidatos, podría ser pariente de Pedro de Torres.

⁷³ Cf. J. Gil, “Adquisición y transmisión del humanismo”, en A. M. Aldama (ed.), *De Roma al siglo XX* (Madrid 1996), II, 621-645, pp. 622 y 633-638; A. Coroleu, “Humanismo en España”, en J. Krayer, *Introducción al humanismo renacentista* (Cambridge 1998), 295-330, pp. 302-303; y versión electrónica en <http://www.nottingham.ac.uk/hispanic/research/alejahum.html>.

⁷⁴ Cf. J. Gil, “La enseñanza...”, pp. 260-267; J. Sánchez, “El Estudio...”, pp. 305-306 y 314.

⁷⁵ Sí testificaron los otros repetidores que Delgado menciona en su testamento, Pedro de Torres y Cristóbal de Arcos: Sin respetar la inviolabilidad del recinto, los alguaciles de la ciudad habían entrado entre las diez y las once, arrancando puertas, maltratando al catedrático Núñez Delgado y requisando armas a los clérigos y otros colegiales, que les tiraban piedras. Y la razón de esa violencia desproporcionada durante varias horas era detener a un colegial clérigo, quien quiso llevarse a una de las mujeres de mundo que trabajaban en la calle de San Eloy para un hermano del teniente Baena, responsable del tremendo asalto. Cf. A. Moreno de la Fuente, “El Estudio de San Miguel...”, pp. 355-368.

⁷⁶ Los constantes padecimientos de riñón que en 1533 llevaron a testar a Delgado (no mencionado por Mal Lara), provocarían que se hicieran cargo de la docencia sus repetidores, que debían contarse entre los pocos amigos que lo consolaban y amaban, según sus propios versos (ed. Vera, XVIII, 21-22). Mal Lara abandonó Sevilla hacia 1538.

Sevilla hay, siendo padre de los buenos ingenios de esta ínclita ciudad”.⁷⁷ Como Delgado, también Fernández supo griego, que algo podía servir a un músico, aunque no podemos evaluar sus conocimientos. Mal Lara hizo algunas traducciones “de autores griegos, en cuya lengua tuvo no mediana destreza, i el libro primero de la divina *Iliada* de Homero, traducido en lengua latina con grande fidelidad i elegancia”, pero quizás esa destreza no se debía enteramente a las enseñanzas de Fernández. Tras volver de Barcelona y Salamanca en 1548, cuando su antiguo maestro ya habría dejado de dar clases particulares, Mal Lara “hizo compañía con el maestro Medina, llamado el Griego, y, por su ausencia, ocupó su cátedra de la calle de Catalanes, i de allí pasó a la Laguna, que oi es Alameda, donde tuvo muchos i mui ilustres discípulos.” Por entonces, según Sebastián Fox Morcillo, fray Alonso de Medina fue el maestro de lengua latina y griega de su joven hermano Francisco.⁷⁸

Discípulo de Pedro Fernández había sido también en su niñez el jurista Luis Mexía Ponce de León, nacido en Utrera en 1524, en cuya obra *Laconismus, seu Chilonium pro Pragmaticae qua panis precium taxatur in interioris foro hominis elucidatione* (Sevilla, Juan Gutiérrez, 1569), Mal Lara incluye un poema latino preliminar dirigido a su antiguo condiscípulo, en el que recuerda en los versos 7-12 al maestro común:⁷⁹

Semper enim virtus tua pectora muniit ardens
 A puero, et possum testari quantus ubique
 Me condiscipulo fueris, cum limina Petri
 Fernandi assiduo pede percurrebat uterque,
 Grammatices clausi cancellis, tempora donec
 Nos ablegarunt...

10

Que vienen a decir:

⁷⁷ *Filosofía vulgar*, ed. A. Vilanova (Barcelona 1958), 157. La censura de la obra es de 1566.

⁷⁸ Cf. F. Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones de Sevilla*, ed. P. M. Piñero y R. Reyes (Sevilla, Diputación, 1985), 357-358; S. Fox Morcillo, *De naturae philosophia, seu de Platonis et Aristotelis consensione libri V. Additus est eiusdem libellus ad finem de Philosophici studii ratione* (Lovaina 1554), 385-386 (facs. Olms, 1977); M. Méndez Bejarano, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia* (Sevilla 1922; facs. 1989), I, pp. 213-215 y II, pp. 8-10. Entre otros humanistas, en Sevilla también supieron griego Rodrigo de Santaella y el obispo de Escalas.

⁷⁹ *Ioannis Mal Larae Hispalensis, Linguae Latinae Professoris, in laudem operis, et Ludouici Messiae Potii de Leon, eius auctoris, Carmen*. En los poemas modernizo la puntuación y uso de mayúsculas; doy valor fonético al uso de *v/u*, que aparecían en inicial e interior de palabra respectivamente; simplifiqué la doble grafía de ‘j/i’ y de ‘s’, y resuelvo las abreviaturas de la enclítica *-que* y de nasal. Al título del libro precede la forma griega de la primera palabra.

Pues siempre ardorosa virtud guarneció tus entrañas
 desde niño, y yo puedo dar fe, ya que fui tu colega,
 de lo grande que en todo tú fuiste, cuando ambos las aulas
 con asiduo pie recorrimos de Pedro Fernández
 (nos cerraba en prisión la Gramática), hasta que el tiempo
 nos alejó...

10

E) La poesía latina del profesor de gramática Pedro Fernández

No creo que sea otro Pedro Fernández quien presentó el síg poema en unas justas poéticas que se celebraron en Sevilla hacia 15 las que también participó el referido Francisco Fox Morcillo.⁸⁰ Debajo de *petrus ferdinandus* está tachado *Joannes Martinus*, nombre de uno de los frailes que aprobaron como teólogos el contenido de los poemas, y que quizá sea el maestro de mozos de coro del mismo nombre que colaboró con nuestro maestro de capilla. Abona la idea de que era obra de este el que no quisiera optar a los premios a que aspiraban muchos jóvenes estudiantes; el que figure copiado tras el primer poema que tampoco compete; y el que el poema vencedor, de Rodrigo de Vargas (fol. 8), sólo fuera considerado el mejor “después de los que dizen que no justan”.⁸¹

Este epigrama se basa en el sobrepujamiento de Zeus, con quien fue confundido Bernabé por los habitantes de *Lystra*.⁸² la oposición se explicita a través de la conjunción *at* y de términos antónimos como *divinum/mortalis* (v. 7) e *invitos/sponte* (vv. 2-3); los honores de que Júpiter se jacta son despreciados por el santo cuando se los ofrecen. Esos ‘honores eternos’ del primer verso que roba Júpiter (los cinco sustantivos del verso quinto), forman una estructura anular con el ‘honor eterno’ que en

⁸⁰ Fueron jueces y supervisores de la gramática y la prosodia el Dr. Alonso de Medina, maestro de Morcillo, y Juan de Quirós, que lo fue de Arias Montano. En el poema en alabanza de la Santísima Cruz que cierra el manuscrito, Morcillo no tuvo en cuenta que la primera sílaba de *tabula* es breve. Pero tras ser preso en 1558, fue uno de los monjes jerónimos de San Isidoro del Campo que murieron como mártires en el Auto de Fe de 1559, dando testimonio con su vida del valor en que tenía dicha Cruz. Con él ardieron por luteranos, además de otros vecinos de Sevilla, Fernando de San Juan, maestro de mozos malagueño, y Luis de Sosa, maestro de enseñar niños natural de Tenerife (J. Gil, *Los conversos...*, I, pp. 338-339).

⁸¹ Biblioteca Capitular de Sevilla, Ms. 63-9-90. Sigue al poema esta declaración: “Estos versos no tienen ningún error contra la fe ni contra las buenas costumbres, en fe de lo qual lo firmaron los padres siguientes: frai Gaspar Tremiño, fray Alonso de Rojas”, que debían de ser teólogos del convento de Santo Tomás o del de San Francisco. El diptongo *ae* está escrito con *e* cedilla en *Barnabae, aeternus (bis)* y *tuae*; aparecía *j* inicial en *jactet*, y *domini* estaba escrito en minúscula.

⁸² Bernabé era un judío chipriota de habla griega y hermosa presencia que predicó con San Pablo, a quien creyeron Hermes, bajado de los cielos para acompañar al supuesto Zeus.

Petrus Ferdinandus

in laudem Divi Barnabae

~~Franciscus de ...~~

Iupiter æternos rapuit mortalès honores
 Traxit et inuitos ad sua templa viros
 At tibi sponte sua populi sacra munera libant
 Barnaba, et acunctis diceris esse Deus
 Effigies, aras, donaxia, templa, corollas,
 Spernis et oblati nomina vana Iouis
 Id tibi diuinum reputas mortalis haberi
 (Nec minor ista tuis gloria laudis erit)
 Vt diceas homines vero seruire Tonanti
 Et domini vigeat non temeratus honor
 Impius ergo suas jactet Saturnius aras
 Tedignum æterno sequat honore fides

Esta es la notacion de un verso cantado en la misa de la buena cofradia de ...
 de dno qual lo ... lo ...
 Francisco de ...
 Francisco de ...
 Francisco de ...
 Francisco de ...

el verso final alcanza Bernabé por defender el ‘honor’ del Señor. No menos evidente resulta el procedimiento de variación sinonímica por el que se refiere a Dios con seis formas distintas: *Iuppiter/ Iouis, Tonans, Dominus, Deus y Saturnius*. La vocal inicial de los hexámetros enfatiza el tono exclamativo. Este es el texto y mi traducción del poema:

PETRVS FERDINANDVS IN LAVDEM DIVI BARNABAE

Iupiter aeternos rapuit mortalis honores,
 Traxit et invitos ad sua templa viros.
 At tibi sponte sua populi sacra munera libant,
 Barnaba, et a cunctis diceris esse Deus. 5
 Effigies, aras, donaria, templa, corollas,
 Spernis et oblati nomina vana Iovis.
 Id tibi divinum reputas mortalis haberi,
 Nec minor ista tuae gloria laudis erit;
 Vt doceas homines vero servire Tonanti
 Et Domini vigeat non temeratus honor. 10
 Impius ergo suas iactet Saturnius aras:
 Te dignum aeterno servat honore fides.

PEDRO FERNÁNDEZ EN ALABANZA DE SAN BERNABÉ

Jove mortal se arrogó los honores eternos,
 y a los hombres por fuerza trajo a sus propios templos.
 Mas a ti santa ofrenda presentan de grado las gentes,
 Bernabé, y proclaman todos que tú Dios eres. 5
 Imágenes, templos, altares, coronas, obsequios
 desprecias, y los vanos nombres de Zeus propuesto.
 Para ti consideras divino ‘mortal’ ser llamado,
 y ese será el timbre más grande de tu gloria;
 por hacer a los hombres servir al que es Dios verdadero
 y que el honor intacto del Señor prevalezca. 10
 Así pues que el impío Saturnio se jacte de altares:
 justamente te guarda la Fe en honor eterno.

1 #Iuppiter aeterna# VERG. *Aen.* 12,504 (cf. et FLACC. *Arg.* 2,358) | aeternos honores HOR. *carm.* 2,1,15 | mortalis honorem VERG. *georg.* 4,326 • 2 traxit et in multo# VERG. *Aen.* 2,551 | at tua templa feram VERG. *Aen.* 9,626 • 3 sacratis #munera# MAN. 5,509 | libasti #munera# OV. *fast.* 1,647 • 4 #diceris esse pater# MART. *sp.* 3,12 | #dicerer esse deus# OV. *am.* 3,3,46 | #diceris esse deas# ANGER. *erotopaegn. ad Cael.* 8 • 5 effigies et #templa# VERG. *Aen.* 7,443 | templa... donaria LVCAN. 9,516 | templa tot #aras# STAT. *silv.* 3,3,79 (cf. et *id. Theb.* 1,10,4) | aras et templa et idola VVLG. *IMacc.* 1,50,1 • 6 #nomina vana# OV. *Her.* 4,130 | #numina vana Iovis# OV. *fast.* 5,684 • 7 deus #inmortalis haberi# HOR. *ars* 464 • 8 #nec minor ista tuae laurea pacis erat# MART. 8,15,6 | gloria laudis BEDA *Guthb.* 34,34 | laudis gloria APVL. *Pl.* 1,2,18 (cf. et VERG. *Aen.* 5,394 MART. *sp.* 1,28,11 IVV. 1,10,143) • 9 #suo servire Tonanti# LVCAN. 1,35 • 12 servat honorem STAT. *Theb.* 9,705

En dos obras de Pedro Mexía impresas en Sevilla, la *Silva de varia lección* del 25 de enero de 1563 y de 1568, y la *Historia imperial* de 1564, aparece el siguiente epitafio latino de Pedro Fernández para Pedro Mexía, muerto el 17 de enero de 1551 ó 1552. La inscripción de su lápida sepulcral, grabada hacia 1586 y conservada en la iglesia de Santa Marina, concluye con el dístico final de este epitafio, en el que tan sólo corrijó *Hispalensis* en título y *circundare* (v. 5), pues mantengo la fricativa simple en *Mesia*:

EPITAPHIVM PETRI MESIAE

A PETRO FERNANDES HISPALENSI COMPOSITVM

Non est extinctus, tumuli sub marmore vivit
 Mesia, quem faciet vivere Fama diu.
 Hispalis hunc genuit lingua calamoque disertum,
 Ingenio facilem, sanguine conspicuum;
 Qui potuit capiti virides circumdare lauros, 5
 Et loca Musarum prima tenere choro;
 Qui curas animo vicit, fortisque fugaces
 Risit et aeternas conciliavit opes.

EPITAFIO DE PEDRO MEXÍA

COMPUESTO POR EL HISPALENSE PEDRO FERNÁNDEZ

Muerto no está, bajo el mármol del túmulo vive
 Mexía, a quien la Fama le hará seguir viviendo.
 Sevilla engendrólo elocuente de lengua y de pluma,
 hábil por su ingenio, ínclito por su sangre;
 que pudo ceñir su cabeza de verdes laureles 5
 y detentar el mando del coro de las Musas;
 que con ánimo cuitas venció y esforzado burlóse
 de efímeras riquezas y adquirió las eternas.

1 non est extinctus MAX. 5,6,7 AQVIN. *comm. ad psalm.* | #extinctus# non IVV. 10,263 (*cf. et* SIL. 13,469) | #tumulique in marmore# OV. *fast.* 3,547 (*cf. et id.* Her. 7,194) | sub marmore MART. 6,28,4 • 2 quem faciet aeternum vivere fama SANCT. *Mex. epit.* 2,6 | facietque diu si vivere.../ fata diu OV. *met.* 7,691-692 | perenni vivere fama BOCC. *gen. deor.* 14 • 3 lingua disertus SEN. *apoc.* 14,2,3 • 4 #ingenio facilis# OLOM. *palm.* 1,1 | #ingenio facile# SIL. 14,342 • 5 qui potuit VERG. *georg.* 2,489 | capitis #circumdare# SIL. 13,482 | capiti... #laurus# STAT. *Theb.* 7,784 | viridi... #lauro# VERG. *Aen.* 5,246 • 6 quae loca prima tenet OV. *fast.* 6,304 (*cf. et* VERG. *Aen.* 2,613 *et alibi*) | Musarum chorus FLACC. *Arg.* 5,693 (*cf. et* PROP. 3,5,20) | prima tenebo LVCAN. 10,90 • 7 curas animo VERG. *Aen.* 5,720 | vincit opes animo STAT. *silv.* 1,2,122 (*cf. et* SEN. *ben.* 1,4,3,3-4 LVCR. 1,72 SEN. *dial.* 2,10,3,10-11 OV. *Her.* 3,85) | forte fugacem VERG. *Aen.* 10,724 | fortisque fugacibus OV. *met.* 10,543

En el primer dístico, la paradoja de que un epitafio afirme que el elogiado no está muerto sino que vive debajo de la lápida (sirviéndose de los términos antitéticos *extinctus/vivit*), se resuelve en el verso siguiente por medio de un poliptoton (*vivere*), pero utilizando ahora este verbo en sentido figurado. Los tres dísticos restantes constituyen la alabanza explícita del finado, ya que la inmortalidad que procura la Fama hace innecesario el lamento. Tras la mención de la patria de Mexía, Fernández otorga más importancia a su ingenio y a su elocuencia hablando y escribiendo, que no a su linaje, mediante una construcción trimembre en la que los dos hemistiquios del pentámetro presentan una perfecta estructura paralela. La alusión a las Musas del dístico siguiente (que parece referida al propio poeta y músico), podría entenderse en un sentido genérico por la elocuencia y sabiduría de Mexía, o aludiendo en concreto a Clío y Urania, musas de la Historia y la Astronomía, ciencias en las que sobresalió el cronista imperial, que “fue llamado el Astrólogo”; pero creo que, como los laureles de su cabeza (*capiti* quizás habría estado mejor tras *virides*), se refieren propiamente a la actividad poética de Mexía, pues “entreténíase también en componer versos castellanos, i por su agudeza i dulçura fue muchas vezes premiado”.⁸³ Parece estar buscada la similitud en los finales de verso de los dísticos pares.

La construcción de ablativo del último hexámetro resulta algo forzada por haber sustituido el verbo de la fuente virgiliana, lo que no impidió que este dístico fuera esculpido en el mármol del sepulcro de Mexía.⁸⁴ Los restantes versos de esa lápida proceden de otros epigramas impresos en obras del finado: cinco fueron tomados de dos epitafios del maestro Francisco Sánchez, quien en el tercer cuarto del siglo XVI tampoco recuperó en las escuelas de San Miguel el prestigio del predecesor de

⁸³ Cf. F. Pacheco, *Libro...*, p. 309. De Pero Mexía son sendos poemas castellanos, al parecer premiados con la seda, de las justas que se celebraron en honor de Juan Evangelista y de Juan Bautista en 1531 (fols. a vi vº - avii rº) y 1532 (fol. i vº), y posiblemente sea suyo, mejor que de su hermano Cristóbal (ambos corresponsales de Erasmo), el poema premiado de un caballero Mexía dedicado a San Pedro, su santo patrono, en la de diciembre de 1532 (fols. aiiii vº - av rº), y quizá también el de uno de los caballeros premiados con palio de raso en la de enero de 1533 a la Magdalena, celebrada en casa del obispo de Escalas que las instituyó (cf. *Justas poéticas sevillanas del siglo XVI...*, ed. S. Montoto, Valencia 1955), a cuya muerte siguieron celebrándose las que conocemos de 1542 y 1549.

⁸⁴ Cf. J. Pascual Barea, “La inscripción sepulcral de Pedro Mexía: cuestiones textuales, autoría y composición a partir de la lauda de Arias Montano y de cuatro poemas preliminares”, *Excerpta Philologica*, 3 (1993), 313-331. Menos significativa es la expresión *doctrinae gravitas* que empleó Montano en otro epitafio a Mexía que recoge Francisco Pacheco en el elogio que acompaña a su retrato (*ibid.*, pp. 327 y 315). No es auténtica la edición de la *Silva* de 1570 que incluye ambos poemas con un dibujo de Mexía a partir del retrato del pintor de Sanlúcar.

Vázquez, y uno de un poema de Arias Montano de 1547. Además de la anáfora del relativo y de los motivos del elogio (*ingenio, scriptis, nobilitate*), el último verso del segundo epitafio de Sánchez en honor de Pedro Mexía (precedido por el primer verso esculpido en la lápida), es casi idéntico al segundo verso del epitafio de Fernández. El poema de Sánchez no fue impreso en la *Silva* de Mexía hasta 1587, por lo que pudo aprovechar el epitafio del viejo maestro, que había aparecido (si no antes) en otra edición de esa obra del 25 de enero de 1563, y luego en 1564 y 1568; con todo, la forma *faciet* de Fernández parece una variación a partir del *facit* de Sánchez, cuyo epitafio podía estar escrito con anterioridad.

Junto al referido poema de Montano aparecía un epigrama de 1545 de Juan de Quirós, que sería en Sevilla su maestro de poesía hasta 1547, y ambos los compusieron en 1554 para el *Libro de música para vihuela* de Miguel de Fuenllana. Quirós residía en Sevilla al menos desde 1534, aunque conocía la ciudad desde mucho tiempo antes, y desde 1546 era cura del sagrario de la catedral de Sevilla,⁸⁵ donde entonaba cantos sagrados y salmos con tal arte que dejó una impresión indeleble en su discípulo extremeño, quien también tañía la vihuela. Quirós debería decir alguna vez en la capilla de la Antigua “la misa que todos los sábados al alba ofician por magnífico estilo los cantores del coro, la cual dice uno de los reverendos curas del sagrario. Asimismo los sábados a puesta de sol la devota salve, y los primeros sábados del mes, demás de los cantores y órganos, se dicen con menestres altos”.⁸⁶ Con Pedro Fernández compartía Quirós el interés por la Música y la Poesía,⁸⁷ y los versos de ambos y

⁸⁵ Cf. J. Gil, “Arias Montano en Sevilla”, en J. M. Maestre Maestre, J. Pascual Barea y L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo Clásico III: Homenaje a Antonio Fontán*, Alcañiz - Madrid, 2002, vol. I, pp. 263-280 (p. 270). En libros de Mexía escriben además poemas Gaspar López, Francisco Infante y Franco Leardo. Cf. J. Pascual Barea, “Aproximación a la poesía latina del Renacimiento en Sevilla”, *Excerpta Philologica (Antonio Holgado Redondo Sacra)* 1 (1991), vol. 2, 567-599, pp. 579-585; *id.* “Le banquier génois Franco Leardo, un poète latin de Séville dans la première moitié du XVI^{ème} siècle”, *Acta Conventus Neo-Latini Bariensis, Medieval & Renaissance Texts & Studies* 84, Tempe (Arizona) 1998, pp. 475-483; F. Salas Salgado, “Poemas latinos de preliminares en el Quinientos canario: Gaspar López Nucedá y Bernardino de Ribero”, en M. Pérez González (coord.), *Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento* (León, Universidad, 1998), 633-645, pp. 634-635.

⁸⁶ L. de Peraza, *Historia de la ciudad de Sevilla*, ed. S. M. Pérez González (Sevilla, 1997), II, 320-325. Luis de Peraza, que se declara discípulo de Núñez Delgado, debió de escribir esa obra hacia 1535-36. Cf. J. Pascual Barea, “La poesía latina de Luis de Peraza en la primera mitad del Quinientos”, en M. Pérez González (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento* (León, Universidad, 1998), vol. I, pp. 527-535; S. de la Rosa, *Los seises...*, pp. 40-41 y 114. Sobre Juan de Quirós preparo actualmente un estudio monográfico.

⁸⁷ Muchos músicos compusieron canciones para algunas de las mejores poesías castellanas, y en ambas artes sobresalieron miembros de las Academias de Mal Lara y de Francisco Pacheco.

✠ PETRI FERNANDEZ PRESBYTERI ✠

HISPALENSIS, LINGVÆ LATINÆ, OLIM
professoris. Ad Ludovicum Mexiam
Pontium de Leon, huius Operis
Autorem.



QVI Generis Mexia, colit Te Nomine tantum,
Desipit, ac meritis, detrahit ille tuis
Te tua Progenies, Series quoq; longa tuorum,
Illustrat, quis enim tan manifesta neger?
Sunt hæc, magna quidem, sed cur maiora Silentur?
Quæ te multorum, docta per ora ferunt,
Doctrina insignis, Grauitas, Prudentia, Virtus,
Sunt hæc, certa tibi, sunt Tibi vera bona.



✠ ARS, ET VIRTVS, ARDVA QVÆQVE, PETVNT. ✠

de sus célebres discípulos proclaman algunos de los mismos valores humanistas, como que el ingenio es más loable que el linaje.

La referida obra de Luis Mexía de 1569 contiene otros dos poemas latinos del viejo profesor de latín, ya jubilado como maestro de capilla, en alabanza de su antiguo discípulo de Utrera. El primero, como puede verse en la correspondiente reproducción, figura tras la portada sobre un retrato del autor con 45 años de edad:

PETRI FERNANDEZ
PRESBYTERI HISPALENSIS
LINGVAE LATINAE OLIM PROFESSORIS
AD LVDOVICVM MEXIAM PONTIVM DE LEON
HVIVS OPERIS AVCTOREM

Qui generis, Mexia, colit te nomine tantum,
Desipit, ac meritis detrahit ille tuis.
Te tua progenies, series quoque longa tuorum
Illustrat, quis enim tam manifesta neget?
Sunt haec magna quidem, sed cur maiora silentur? 5
Quae te multorum docta per ora ferunt.
Doctrina insignis, gravitas, prudentia, virtus:
Sunt haec certa tibi, sunt tibi vera bona.

DE PEDRO FERNÁNDEZ
PRESBÍTERO HISPALENSE
PROFESOR EN OTRO TIEMPO DE LENGUA LATINA
A LUIS MEXÍA PONCE DE LEÓN
AUTOR DE ESTA OBRA

Por tu noble apellido, Mexía, quien sólo te alaba,
delira y menoscaba méritos propios ése.
Tu ascendencia, la stirpe remota también de los tuyos,
te ennoblece, ¿quién cosas puede negar tan claras?
Cosas muy grandes que son, mas ¿por qué otras mayores se callan, 5
que te llevan por bocas doctas de muchos hombres?
Singular formación, gravedad, sensatez y virtudes:
éstos son tus bienes ciertos y verdaderos.

1-2 #qui.../...#meritis#...#tuis# OV. *Pont.* 4,1,3-4 • 1 qui generis tui PLIN. *Pan.* 70,2,2 | genere et... #nomine tantum# IVV. 8,31 (cf. HOR. *sat.*1,9,3) • 3 #tua progenies# VERG. *Aen.* 1,250 | #series longissima rerum# VERG. *Aen.* 1,641 • 4 quis tam manifesta negat? MART. 14,1,8 • 5 sunt haec magna, sed PLIN. *epist.* 3,11,7 • 6 docta per ora ALCIAT. *embl.* 138,11-12 SCOTH. *Foxii epit.* 2 (cf. et ENN. *var.* 18) • 7 doctrinae gravitas MONTAN. *Mexiae epit.* • 8 certa tibi OV. *ars* 1,589 | tibi vera LVCAN. 7,726 OV. *Pont.* 3,9,19 | #vera bona# IVV. 10,3 (cf. TAC. *Agr.* 44,3,3 SEN. *ep.* 73,8,1)

Este primer poema presenta la estructura propia del epigrama clásico, con una clara unidad formal. Toda la composición se encuentra articulada en torno a un único motivo de inspiración dispuesto en dos partes: la proposición del asunto con que se excita la atención, y el pensamiento que le da solución.⁸⁸

El poema está basado en la contraposición entre el linaje, máximo valor de la ideología conservadora de la época, y los méritos personales, a los que el ideal humanista concedía la primacía: quien sólo alaba a Mexía por su apellido le roba sus méritos propios y mayores, pues su alcurnia sólo le da brillo (*illustrat*) y pertenece a otros (*tuorum*), frente a su destacada formación, su seriedad, su prudencia y su virtud (enumeradas elegantemente en un solo verso), que son las que le procuran la fama en la tierra, anhelo básico del hombre renacentista. Y esta oposición, que ya está presente en la poesía antigua, no es sólo entre una cosa grande y otra mayor (*magna/maiora*): en el verso final, la repetición del verbo *sunt* al inicio de cada hemistiquio, y de *tibi* en dos posiciones distintas, refuerza la idea de que esos “son sus verdaderos bienes”, y no el apellido de su familia. Menos elegantes resultan el homeoteleuto del segundo hexámetro y el monosílabo tras cesura del tercero, secuencia que contraviene la ley de Marx.

Esta torpe secuencia se repite en los versos primero y séptimo del epigrama de Pedro Fernández que aparece al final del mismo libro de Luis Mejía. En este poema la expresión es mucho más prosaica, y carece de términos sonoros y de ritmo, aunque no falta la hipérbole en la construcción bimembre de los versos 4-6 (*quidquam nil... magis / nil unquam... melius*). El valor metafórico de la triple cuerda alude a los tres Derechos⁸⁹ de que se vale el autor del libro para sostener sus argumentos. La obra de Mejía constituye una propuesta de justicia y solidaridad social para contener la avaricia especulativa de algunos terratenientes, que su antiguo maestro no duda en apoyar. Dice así el poema, seguido de mi correspondiente traducción:

⁸⁸ Además de modernizar la puntuación y uso de mayúsculas, en ambos poemas he alterado la alineación de los títulos y corregido *autorem*. El primero lo transcribió J. Matute y Gaviria, *Hijos de Sevilla señalados en santidad, letras, armas, artes o dignidad* (Sevilla 1886-87), II, 138, además del epitafio en p. 237, y los versos 8-12 de Mal Lara en p. 137.

⁸⁹ Debe de referirse a los derechos natural, civil y canónico, llamados de gentes, privado y sagrado en el poema de Ausonio sobre las ternas citado en el aparato de fuentes.

PETRI FERNANDEZ
 PRESBYTERI HISPALENSIS
 LINGVAE LATINAE OLIM PROFESSORIS
 DE LVDOVICO MEXIA PONTIO DE LEON, HVIVS OPERIS AVCTORE
 AD LECTOREM

Hoc quicumque legis (post tot iam scripta priorum)
 Docti Mexiae, nobile lector, opus,
 Iudicium differ, donec perlegeris illud:
 Iurabis quidquam nil placuisse magis;
 Nil unquam melius, legum de fontibus haustum, 5
 Quo cives clara vivere luce queant.
 Multa quoque invenies, quae luxu perdita nostra
 Argentique siti tempora caeca docent.
 Cuncta etiam quae scribit habent fortissima pondus,
 Funiculus triplex rumpitur haud facile. 10
 Iure probat siquidem triplici, quod is astruit, atque
 Singula componens, roborat et decorat.

DE PEDRO FERNÁNDEZ
 PRESBITERO HISPALENSE
 PROFESOR EN OTRO TIEMPO DE LENGUA LATINA
 ACERCA DE LUIS MEXÍA PONCE DE LEÓN, AUTOR DE ESTA OBRA
 AL LECTOR

Quienquiera que lees (tras tantos escritos de antiguos)
 del docto Mexía, noble lector, la obra,
 en tanto que toda leyeres aplaza tu juicio:
 jurarás que ninguna cosa más te ha gustado;
 que nada mejor se sacó de las fuentes legales, 5
 por que a la luz clara puedan vivir los hombres.
 Mucha enseñanza también hallarás para tiempos presentes,
 perdidos por el lujo y ciegos de sed de plata.
 Cuanto escribe sostiene su peso también con gran fuerza,
 que no presto se rompe cuerda de tres dobleces. 10
 Pues lo que éste argumenta lo prueba con triple Derecho y
 fortalece y adorna todo lo que compone.

1 quicumque legit TIB. 2,4,27 • 1 #tot scripta priorum# SANNAZ. *partu Virg.* 2, 81 | #scripta priorum# OV. *trist.* 5,3,55 • 2 #candide lector opus# PANORM. *epit. Statti ad finem* | lector...#auctor opus# MART. 9,84,10 • 4 nil magis LVCAN. 5,371 | hic placuisse magis DAM. *epigr.* 22,9 | placuisse magistro LVCAN. 9,44 • 5 #nil unquam# IVV. 6,212 | nil unquam melius CIC. *amic.* 6 | #fontibus haustus# LVCAN. 3,345 • 6 #clara#... #luce# MART. 11,22,8 | #vivere luce# MART. 12,60,6 • 7 #multa quoque# VERG. *Aen.* 1,5 | invenies quae OV. *Her.* 17,235 • 7-8 tam perdita tempora nostra OLES. *lam.* | perdere...tempora nostra OV. *trist.* 2,1,484 (*cf. et* IVV. 11,117-118 LVCAN. 4,816-817 BOETH. *consol.* 2,5,1-3) • 8 argenti sitis HOR. *epist.* 1,18,23 • 10 funiculus triplex difficile rumpitur VVLG. *Eccl.* 4,12 (f. t. non facile r. POLYD. *adag.* 285) | haud facile LVCR. 3,328 *et alibi* • 11 ius triplex AVSON. *griph. tern.* 61

El contenido de los poemas de Pedro Fernández recoge algunos de los valores característicos del humanismo renacentista: más importantes que el linaje son la elocuencia e ingenio de Pedro Mexía, o la instrucción y la virtud de Luis Mexía; la fama terrenal no sólo es importante como consuelo tras la muerte, al procurar la inmortalidad del cronista regio, sino como premio que goza en vida el jurista. Otros motivos entroncan con la moral estoica y cristiana, como el que Pedro Mexía hubiera vencido las preocupaciones y buscara las riquezas eternas del cielo en lugar de las percederas de la tierra, o la condena de la sed desmesurada de plata, tan presente en la Sevilla del siglo XVI como lo fue en la Roma de Horacio. El menoscabo del apellido familiar fue un tema recurrente entre los intelectuales sevillanos de ascendencia conversa, quienes, a causa de su origen familiar, sufrieron constantes agravios e injustas persecuciones por parte de los cristianos viejos, el Santo Oficio y sus cómplices. Pedro Fernández defiende en estos poemas los ideales humanistas y solidarios de sus discípulos Luis Mexía y Mal Lara, de sus compañeros Núñez Delgado y Francisco Guerrero, de Pedro Mexía o del obispo de Escalas.⁹⁰

Ninguno de sus cuatro poemas presenta particularidades métricas que permitan creer que fueran obra de dos poetas.⁹¹ Por lo que se refiere a la prosodia, sorprende que *Mexía* tenga la *i* larga en los epigramas a su discípulo, de acuerdo con su acentuación originaria, y que, conforme a las reglas del latín clásico, *Mesia* la tenga breve en el epitafio del autor de la *Silva*, aparte de presentar otra grafía para la fricativa (cf. *Mesia Silva* en Livio, I,33). Tampoco esto constituye un rasgo de autor, sino que, como es normal en nombres propios parecidos, puede seguir la acentuación hebrea en un verso y la prosodia latina en otro. También Núñez Delgado abrevia la vocal central de *Maria* en un hexámetro, y la alarga en un himno en estrofas sáficas (ed. Vera, I,21 y III,12), e incluso alternan ambas formas en un mismo poema del humanista alcañizano Juan Sobrarias.⁹²

⁹⁰ Cf. la obra citada de Juan Gil sobre *Los conversos y la Inquisición sevillana*, vol. II.

⁹¹ Si los cuatro dáctilos iniciales del segundo hexámetro a Bernabé no inclinaran ligeramente la balanza hacia el ritmo predominante en Ovidio frente a la preferencia de Virgilio por los espondeos, las cuatro primeras posiciones del verso estarían ocupadas equitativamente por dáctilos y espondeos. La cesura pentemímeros sólo falta en dos hexámetros con triple A. Las escasas elisiones figuran en posiciones habituales: dos en la segunda *arsis* y una en la primera *tesis*. Al final del hexámetro se repite once veces la estructura de palabra trisílaba seguida de otra bisílaba, y nueve veces la inversa. La secuencia de dáctilo y espondeo (DS) aparece al inicio de siete pentámetros, en cinco DD y SS, y en tres SD. Sólo dos pentámetros del epigrama a Bernabé presentan elisión, en primera *tesis* y segunda *arsis*, y a la palabra bisílaba final propia de este metro sólo acompañan una palabra tetrasílaba y dos trisílabas.

⁹² Cf. J. M. Maestre, "En torno a los nombres propios...", pp. 566-567.

Los poemas de Fernández que conocemos fueron escritos después de su etapa docente, salvo quizás el dedicado a San Bernabé en 1549, pues fue reemplazado por Guerrero en las clases de canto en 1551, pero contaba con un ayudante al menos desde 1540. Si el epitafio fue compuesto a raíz de la muerte de Mexía, coincidiría con el final de su labor al cuidado de los niños del coro. Estaba jubilado con más de ochenta años cuando dedicó a Luis Mexía sus epigramas más comprometidos. Su actividad docente y al frente del servicio musical de la Catedral permite comprender que sólo ahora publicara algunos poemas. A pesar de ello, y de las circunstancias en que fueron escritos, estos poemas no tienen mala factura por lo general, y al menos justifican el elogio de su discípulo Mal Lara, y el aprecio de su colega Delgado, cuyo oficio le obligó a escribir más poemas, pero raras veces mejores. Fernández suele construir bien sus versos sirviéndose del léxico, expresiones y lenguaje de los poetas clásicos, así como de algunas figuras y otros ingredientes retóricos. Seis dísticos constituían la longitud convencional del epigrama, y sería el número de versos que debían componer los niños en sus clases, al igual que en las justas literarias referidas. También los cuatro dísticos del epitafio resultan adecuados al género y a su finalidad teórica de ser esculpidos.

En sus poemas abundan las expresiones de la *Eneida* de Virgilio, de Lucano y de las *Epístolas de las heroínas* o *Heroidas* de Ovidio,⁹³ con las que estaba familiarizado por haberlas explicado en clase. Y es que su colega Núñez Delgado editó incluso estas obras en la imprenta de Jacobo Cromberger.⁹⁴ No son menos claras las reminiscencias de las *Geórgicas* de Virgilio, de los *Fastos*, *Metamorfosis*, *Amores* y otras obras de Ovidio, de Marcial, de Juvenal y de otros autores que también demuestran conocer el catedrático y otros profesores del colegio, como Antonio Carrión y Cristóbal Núñez. El aparato de fuentes textuales nos da una idea aproximada de los autores y obras de la Antigüedad con los que estaba más familiarizado, aunque la métrica y el contenido han podido determinar que no sean tan evidentes las posibles huellas de Horacio, Estacio, Séneca, Cicerón o la Biblia, y aun menos las de otras obras accesibles en la Catedral, como las *Parthenicae septem* de Bautista Mantuano (editadas

⁹³ Lo abrevié como *Her.* en el aparato de fuentes que figura al pie de cada poema.

⁹⁴ Cf. C. Griffin, "A series of classical literary texts printed in Seville 1528-29", en A. Deyermund y J. Lawrance (eds.), *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain...* (Dolphin 1993), 39-57; *id.*, *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico* (Madrid 1991), 190-191 y 224-226.

por Delgado), Valerio Máximo, Valerio Flaco, Apuleyo, ambos Plinius, Beda el Venerable, el comentario de Santo Tomás a los *Salmos*, o el tratado *De consolatione Philosophiae* de Boecio, autor también del libro sobre teoría musical *De institutione musica*.

El verso décimo del último epigrama presenta una sentencia del *Eclesiastés* (4,12), acoplada al pentámetro mediante la lítote *haud facile* por *difficile*, si es que no está tomada del *Adagiorum liber* de Polidoro Virgilio (1470-1555), impreso en Basilea repetidas veces entre 1521 y 1550, y conocido en nuestro país;⁹⁵ en ese caso únicamente sustituyó *non* por *haud*, más correcto por determinar al adverbio *facile* que sigue, ya que la métrica condiciona el orden de palabras. Este refrán era muy conocido en la época, pues la enseñanza que encierra tenía múltiples aplicaciones, no sólo para inculcar la unidad entre los hermanos, sino como símbolo de la Fe cristiana, de la Trinidad y de otros temas en autores cristianos (como Santo Tomás comentando *II Thes.* 1,1-3), y sobre todo para defender la unidad del Estado y la alianza contra un enemigo común. Es el mismo mensaje del emblema de las flechas de los Reyes Católicos, basado en la historia del rey de los tártaros y sus doce hijos,⁹⁶ a la que alude el propio Polidoro en la glosa al refrán en cuestión (nº 279). El verso muestra el interés por la paremiología de quien fue maestro del autor de la *Philosophia Vulgar* (Sevilla, 1568), si bien en España era tradicional y generalizada la afición por las sentencias y refranes o proverbios de la más variada procedencia,⁹⁷ como revelan varias obras sobre el tema impresas en Sevilla y en otras ciudades desde el siglo XV. Una fuente común explicaría que una expresión del primer epigrama a Luis Mejía, *docta per ora*, aparezca en el emblema 138 de Alciato y en un epitafio en honor de Sebastián Fox Morcillo, muerto antes de 1560. Por las mismas fechas, Juan de Valdés cita oportunamente el pasaje aludido del *Eclesiastés*

⁹⁵ Cf. Polydorus Vergilius, *Adagiorum aequae humanorum ut sacrorum opus* (Basilea 1550), 280-281, dato que debo a mi compañero Antonio Serrano Cueto, quien prepara la edición y traducción de los *Adagios* del Urbinate, y es autor de una "Revisión de una vieja polémica: Polidoro Virgilio y Erasmo sobre la primacía de los *Adagia*", *Humanismo y pervivencia del mundo Clásico III: Homenaje a Antonio Fontán*, 5 vols., Alcañiz - Madrid, I.E.H., 2002, vol. 3.

⁹⁶ Una de las posibles fuentes directas del emblema es precisamente un impreso de 1500 en el que las flechas del relato oriental son atadas con las tres cuerdas del refrán bíblico. Cf. J. Gil, "Los emblemas de los Reyes Católicos", en J. M. Maestre Maestre, J. Pascual Barea y L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo Clásico II: Homenaje al profesor Luis Gil*, 3 vols. (Cádiz 1997), vol. I, 385-398, pp. 390-393.

⁹⁷ Cf. P. Cuartero, "Las colecciones de *Adagia* en el Renacimiento en el Renacimiento", *Humanismo y pervivencia del mundo Clásico II:...*, vol. 3, tras otro trabajo sobre las *Sententiae*.

en su comentario al emblema 41 de Alciato sobre el mismo tema (*unum nihil, duos plurimum posse*), emblema que tradujo Mal Lara, quien cita además ese otro emblema 138, y escribió un comentario hoy perdido a los emblemas.⁹⁸

Si la expresión *ingenio facilis* del cuarto verso del epitafio procediera del inicio de un tratado en verso de comienzos del siglo XV para la enseñanza del canto, la *Palma choralis* de Johannes de Olomons,⁹⁹ ello constituiría un nuevo argumento a favor de la identidad entre el músico y el poeta, y una pista sobre una obra de música que pudo conocer. No es menos genérica una expresión del último epigrama, por lo que no tiene por qué proceder directamente del comienzo de la primera de las *Quattuor mysticae lamentationes* (Valencia, 1515) de Olesa: *Hey mihi dum uideo perdita tempora nostra*.¹⁰⁰ De otros autores modernos quizá proceda alguna expresión, como la del final del epitafio de Estacio del Panormita o la del poema *de partu Virginis* de Sannazaro, en ese mismo epigrama al lector; o en el dedicado a San Bernabé, la de un poema de Girolamo Angeriano, compañero de Sannazaro.

F) Conclusión

Pedro Fernández nos ha dejado una obra poética breve, aunque digna. Sin duda fueron más importantes su labor docente y su condición de eslabón entre la primera generación de humanistas y poetas hispalenses, que desarrollaron su labor hacia el final del reinado de los Reyes Católicos, y los del reinado de Felipe II, como su discípulo Mal Lara. Por parecidos motivos, también la corta producción musical conservada y atribuida al maestro de Castilleja merecería una edición completa y un estudio que determine la autoría y valor de cada composición, y la pertinencia de su ejecución y edición en algún tipo de grabación sonora. Su cotejo con determinadas piezas de Alonso de Alba y Pedro de Escobar, sus predecesores en el cargo; de Francisco de Peñalosa, que fue un tiempo el

⁹⁸ Cf. F. J. Talavera Esteso, *Juan de Valencia y sus Scholia* in *Andreae Alciati Emblemata: introducción, edición crítica, traducción...* (Málaga, Universidad, 2001), 408; *id.* "Los comentarios humanísticos españoles a los *Emblemas* de Alciato en el siglo XVI", en E. Sánchez Salor, L. Merino Jerez y S. López Moreda (eds.), *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996), 678-686, p. 681.

⁹⁹ Cf. J. Olomons, *Palma choralis*, ed. A. Seay, *Critical Texts*, 6 (Colorado Springs 1977), en http://www.music.indiana.edu/tml/15th/JOHPAL_TEXT.html.

¹⁰⁰ Cf. J. Salvadó Recasens, "Poesía lulista y humanismo en *De lege* y las *Lamentationes* de Jaume d' Olesa", *Calamus renascens* 1 (2000), 331-345, p. 344.

canónigo que supervisó su labor; y de otros músicos a los que conoció, como Cristóbal de Morales, o con los que tuvo un trato más cercano, como Francisco Guerrero, cantor de su capilla y luego compañero, y Rodrigo de Ceballos, que escribió música y cantó bajo su dirección, quizá permitiría precisar el papel de Pedro Fernández en la historia de la polifonía sagrada de la primera mitad del siglo XVI y su influencia sobre la siguiente y brillante generación de músicos.