





# Agilice Studia “Letras Áureas”

## DIRECCIÓN

Alejandro García Reidy  
Syracuse University

## COMITÉ ACADÉMICO

Fausta Antonucci (Università di Roma Tre)

Josefa Badía Herrera (Universitat de València)

Mercedes Blanco (Université de Paris-Sorbonne)

Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén)

J. Ignacio Díez Fernández (Universidad Complutense de Madrid)

Ignacio García Aguilar (Universidad de Córdoba)

Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva)

Ignacio López Alemany (The University of North Carolina at Greensboro)

Cristina Moya García (Universidad de Sevilla)

Soledad Pérez-Abadín Barro (Universidade de  
Santiago de Compostela)

Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel)

Jonathan Thacker (University of Oxford)

Xavier Tubau Moreu (Hamilton College)

Elizabeth Wright (The University of Georgia)

*\* Los libros de esta colección han sido sometidos a “revisión por pares”*

Esta edición es resultado de los trabajos realizados en el seno del proyecto de investigación “Ovidio versus Petrarca: el “ars amandi” a través de sus textos (plataforma multimedia y edición).” (Ref. FFI2015-68229-P) (MINECO FEDER), que se realiza en la Universidad de Valladolid dentro del Plan Nacional I+D (Ministerio de Economía e Innovación).



© Javier Blasco  
© Agilice digital

ISBN: 978-84-16178-53-7

Imagen de portada: Cornelis Cornelisz van Haarlem



Editorial Agilice Digital  
Depósito legal: DL VA 123-2016

FRAY MELCHOR DE LA SERNA  
*ARTE DE AMOR*

(Primera traducción al castellano del  
*Ars Amandi*  
de  
Ovidio)

JAVIER BLASCO (ed.)



Valladolid  
Agilice Digital  
2016



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
TEXTO	47
[LIBRO PRIMERO]	49
[LIBRO SEGUNDO]	81
[LIBRO TERCERO]	107
APARATO CRÍTICO	135





## INTRODUCCIÓN

El texto que ofrezco constituye la primera traducción completa al castellano de los tres libros del *Ars amandi*<sup>1</sup>, de Ovidio (fechado entre el año 1 a. C. y el año 2 d. C.).

Las circunstancias en las que se produce esta traducción resultan muy interesantes, por la fecha y por la persona responsable de la misma. En el momento en el que se produce (una fecha próxima a 1580), los usos verbales del petrarquismo y sus códigos semánticos empiezan a mostrar un cierto agotamiento. El recurso a Horacio por parte de fray Luis quizás se explica mejor (sin pretender que tal sea la única respuesta) por este agotamiento. Y en la misma línea propongo que se lea el trabajo que el fraile Benito, Melchor de la Serna, hizo con sus traducciones (entre otros títulos, que en breve intentaré que vean la luz) del *Ars amandi* y de los *Remedia amoris*, de Ovidio.

La traducción del *Ars amandi*, que debió de llevarse a cabo en los últimos años de la década de los setenta y primeros de los ochenta, del siglo XVI, ha llegado a nosotros en copias manuscritas, la más antigua de las cuales ha sido fechada en los primeros años de la

---

<sup>1</sup> A las traducciones de los libros amorios de Ovidio (*Amores*, *Ars amandi*, *Remedia amoris*, *Heroidas*), atribuidas a Melchor de la Serna, seguirán las de Carrillo y Sotomayor, la de Pedro de Venegas o, ya en el siglo XVIII, la de Suárez de Figueroa (las tres de los *Remedia amoris*). Antes que todos ellos, pero limitada su traducción a sólo ciertos fragmentos, merece recuerdo Castillejo (Alonso: 2010, 38 y ss.). El Ovidio que se conoce mejor es el de las *Metamorfosis*, que cuenta con dos traducciones en el siglo XVI: la de Jorge Bustamante (1545) y la de Pérez Sigler (1580), fray Bartolomé de Medina (Las obras de Ovidio, Huesca, 1577) o la muy elogiada de Pedro Sánchez de Viana (1589). Lo mismo ocurre en toda Europa, donde lo que circula es el *Ovide moralisé* (1484), de Bersuire, (en Francia) y la *Metamorphosis ovidiana moraliter explanata* (1510), de Thomas Waleys, en Inglaterra. Remito a Simón Díaz (1980), a Marcial Rubio Arquez (2011, págs. 277 y ss), y sobre todo al pionero trabajo de Rudolph Schevill (1913) para más información sobre Ovidio en España, pero no puedo dejar de destacar, entre todos los autores de relieve, el nombre de Hernando de Acuña (Río Torres-Murciano: 2012).

## INTRODUCCIÓN

penúltima década del siglo<sup>2</sup>. Podríamos decir que la traducción del *Ars amandi* constituye un acto de singular osadía, sólo entendible en el ambiente estudiantil de una Salamanca en la que ciertas obras, como las que ahora me ocupan, pueden transmitirse manuscritas con relativa facilidad (porque tienen un público interesado entre frailes y colegiales de su Estudio), aunque tengan poca –o, mejor, ninguna– posibilidad de llegar a la imprenta en aquellos días y aun en los nuestros (Díez Fernández: 2015, págs. 603 y ss.). De hecho, el fruto del trabajo de fray Melchor de la Serna es esta la primera vez que ve la luz como libro exento<sup>3</sup>.

En el momento en el que se produce la traducción de Melchor de la Serna, el interés por el Ovidio del *Ars amandi* resulta una auténtica novedad, pues las obras amorosas de Ovidio distan mucho de ser de fácil acceso (Blasco: 2016, en prensa). Éstas no forman parte de la enseñanza del momento (Vigier: 1979), como muy bien lo ha visto uno de los editores modernos de los *Remedia amoris*:

Otro factor que debió influir negativamente en la propagación de los textos manuscritos de estas obras fue la continuada censura que sufrió el poeta latino desde los propios umbrales de la enseñanza; las obras amorosas de Ovidio no eran leídas en las escuelas por inmorales y, además, el carácter de las bibliotecas privadas (incluida la de El Escorial) no propiciaba la difusión ni la consulta de estos textos entre los estudiosos. Así, ausente de nuestra tradición manuscrita y luego apartado en las bibliotecas, el conocimiento de Ovidio erótico en España tuvo que fluir con toda probabilidad y casi exclusivamente a través de las literaturas romances (Arcas Pozo: 1992, 86).

Si hacemos el seguimiento de las citas en autores del momento, observamos que prácticamente Ovidio es, exclusivamente, el autor de las *Metamorfosis*. En efecto, hasta bien entrado el siglo XVI el Ovidio del *Ars amandi* es un autor desconocido incluso para el hombre de

---

2 José Luis Gotor (1980: 143-163) fecha las traducciones de Ovidio de fray Melchor de la Serna en torno a 1580. Esta es también la fecha establecida para data a quo el manuscrito más antiguo de los que transmiten la traducción de los *Remedia amoris*. Los dos textos, el *Ars amandi* y los *Remedia amoris*, se transmiten, entre otros por el ms. VII-354 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia (folios 269-328v), que es el que sigo para la edición que estas líneas presentan.

3 C. A. Zorita, R. A. DiFranco y J. J. Labrador (1991), a partir del manuscrito amputado de la Real Biblioteca de Palacio (signatura II-961), editaron las traducciones sernianas del *Arte de amor* y de los *Remedios de amor* en compañía de muchos otros poemas (algunos de fray Luis de León) recopilados en un cancionero muy desigual.

letras. No era fácil acceder a él ni siquiera en latín: desde el siglo XII (denominado por algunos “aetas ovidiana”) los ecos de la obra amorosa de Ovidio se dejan percibir en títulos como el *Pamphilus* o el *De amore* de Andrés el Capellán, el *Libro de buen amor* del Arcipreste, el *Libro de amor e amicitia* de Alonso Fernández de Madrigal (el Tostado), o el *Tratado de amor* de Juan de Mena. Los Remedios, a su vez, fueron citados por Alfonso X en su *General Estoria*. Para encontrar un conocimiento más profundo del poeta romano debemos acudir a los viejos tratados de medicina —como el *Lilium medicinale* de Bernard of Gordon— en los que el latín sirve de atenuante y otorga cierta dignidad a lo que traducido pudiera resultar demasiado crudo<sup>4</sup>.

Es posible que las cosas hubieran empezado a cambiar a partir de los años sesenta del siglo XVI, con las ediciones plantinianas de Ovidio (1566, 1578, 1582)<sup>5</sup>, alguna de las cuales (¿la de 1578?) es posible que fuera la fuente de nuestro traductor, cuyo trabajo, a la vista de los manuscritos en los que aparece su firma, podemos sospechar que tuvo una considerable difusión, en copias semiclandestinas para uso reservado de pequeños círculos universitarios, sin alcanzar la imprenta hasta nuestros días.

### Melchor de la Serna, traductor de Ovidio

En los manuscritos a través de los cuales podemos seguirle el rastro a fray Melchor de la Serna<sup>6</sup> destacan por su relevancia una serie de

4 En la tradición médica a la que me refiero, sobre todo interesan los *Remedia*, fuente de muchas sentencias que se difunden descontextualizadas y que permiten presentar a Ovidio como una especie de o como un moralista (Botero García: 2010).

5 Para la transmisión manuscrita e impresa de Ovidio en España, además del citado Simón Díaz (1980), véanse las notas de Ramírez de Verger (1998, LXXXV y ss).

6 Entre los más relevantes, además del 354 de BNCF que es el que sigo en esta edición, se encuentran el códice 961 de la Biblioteca Real de Madrid, que, procedente de la biblioteca del Conde Gondomar, contiene una copia manuscrita del Arte de amor traducido de Ovidio por fray Melchor de la Serna, flaire Benito y predicador en Valladolid, de Los dos libros del ‘Remedio del Amor’ y (antes de sufrir la censura del padre La Canal) la novela en verso titulada *El sueño de la viuda* y posiblemente algún otro poema atribuible, como los anteriores títulos, a Melchor de la Serna; los mss. 812, 2803 y el llamado “Fuentelsol” (signatura II, 973) de la misma Biblioteca Real; los mss. 3168, 3915 y 22028 de la BNE; el ms. Corsini 970, de la Biblioteca dell’Accademia dei Lincei, en Roma; el *Cancionero de 1628*, de la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza; el ms. B 2465, de la Hispanic Society of America, de Nueva York; el ms. 4332, de la Biblioteca Nacional de Lisboa. En casi todos ellos, los textos de Melchor de la Serna comparten espacio con los de fray Luis de León. Agustino el uno y beneditino el otro, ambos debieron de coincidir también en el sentimiento de la necesidad de buscar para la poesía unos cauces al margen de la tradición petrarquista; y ambos, también, recurrieron a los clásicos latinos para renovar una poesía que, a finales del siglo XVI, daba claras señales de agotamiento. Esta búsqueda tiene sus antecedentes, claro está, en Cetina o en Castillejo y, sobre todo, en Diego Hurtado de Mendoza (Diez Fernández: 2015, 6006-607). En el ms. 229 de la Biblioteca de Santa Cruz se conservan poemas de Melchor de la Serna de talante mucho más serio. Para una presentación detallada de todos los manuscritos identificados, que contienen obra de Melchor de la Serna, véase la excelente documentación del trabajo de J. J. Labrador Herráiz y R. DiFranco (2009).

textos (principalmente sonetos, con alguna glosa en tercetos) que, bajo el título de *Jardín de Venus*, constituyen una especie de *arte de amor* autóctono<sup>7</sup>, que hace evidente el maridaje en la escritura del fraile de lo aprendido en Ovidio con su propio carácter; un carácter desenfadado, amante de un tipo de chistes y de una temática muy del gusto de algunos círculos estudiantiles y conventuales<sup>8</sup>. También aparece unido el nombre de Melchor de la Serna a algunas novelas en verso<sup>9</sup>, a ciertas traducciones fragmentarias de los *Amores* de Ovidio y, finalmente, a las versiones en español del *Arte de amor* (traducción a la que estas notas sirven de introducción) y de los *Remedios de amor* (edición en la que sigo trabajando).

A este conjunto, el equipo que dirijo está en disposición de proponer el aumento de la obra de Melchor de la Serna con nuevos títulos (de raíz o, al menos, de inspiración ovidiana), en cuya edición estamos trabajando actualmente. Sobre todo, mencionaré ahora algunas *Cartas* (traducción libre de alguno de los textos de las *Heroidas*) y, especialmente relevante, un libro con el título *Cómo han de ser amadas las mujeres*, dividido en tres capítulos (“Cómo han de ser amadas las mujeres en común”; “Cómo han de ser amadas las libres y solteras” y “Cómo han de ser amadas las viudas”): se trata de un *Arte de amor* vulgarizado, castizo y actualizado, que ya no se presenta como traducción, sino como competición con Ovidio:

Lo que dijo Nasón con alto estilo,  
con humilde diré, bajo y rastrero,  
cortando lo superfluo de su hilo,  
allanaré el camino pasajero (Vv. 49-52, Capítulo I).

<sup>7</sup> Steven Hutchinson, trazando un catálogo muy completo del conjunto de materiales eróticos que circulan por los cancioneros manuscritos (“chistes sobre el adulterio y los cuernos, la impotencia, el tamaño grande o pequeño de los órganos sexuales, el sexo prematrimonial, las viudas alegres, los frailes rijosos, las monjas y sus fantasías eróticas, etc.”), sostiene que “estos fenómenos en sí no apuntan a un arte erótico” sino que más bien, por la deuda de estos textos con Melchor de la Serna (algunos son suyos, y los que no lo son siguen su ejemplo), su temática se centra en aquel punto en el que Ovidio había dejado la escena erótica. Y, así, el texto del fraile (y los de sus seguidores castellanos también) se convierte en un *ars futuri* antes que en un *ars amandi* (Hutchinson: 2004, 153). Para los textos que habrían de componer el *Jardín de Venus*, siguen siendo imprescindibles el estudio de P. Pintacuda (2005) y análisis filológicos como el de A. Carreira (1981, 107-122).

<sup>8</sup> En los testimonios manuscritos arriba citados, en algunos pocos casos figura el nombre completo de fray Melchor de la Serna, pero en la mayoría de los casos se le nombra como el “Vicentino”, como “FMDS” o como el “fraile benito y predicador de Valladolid”. Del estudio de una parte de estos textos (aquellos que alguna vez se han asociado con el título *Jardín de Venus*) me he ocupado en otro lugar (Blasco: 2015, 143 - 179), mostrando cómo el impulso que da unidad al conjunto de los poemas que conforman el *Jardín* puede interpretarse desde la voluntad de construir un *Arte de amor* autóctono, siempre en clave de humor en la línea de una tradición que Diego Hurtado de Mendoza había contribuido a establecer (Díez Fernández: 1989).

<sup>9</sup> En varios manuscritos se le atribuye la autoría de alguna novela en verso (principalmente *El sueño de la viuda*, *La novela de las madejas*, la *Novela de la mujer de Gil* o la *Novela del cordero*).

Pero son muy pocos los datos ofrecidos en los manuscritos que transmiten estos textos para establecer el perfil biográfico de su autor. Suponiendo que la atribución a Melchor de la Serna sea la correcta<sup>10</sup>, por la forma en la que se le cita podemos deducir que fue colegial de San Vicente en Salamanca (“el Vicentino”); que era “fraile benito”; que procedía de Valladolid; y que tenía fama de buen predicador<sup>11</sup>. Jacobo Sanz Hermida, siguiendo muy de cerca José Luis Gotor (1980), afirma:

Según parece ser, fray Mechor de la Serna, Padre La Serna, frayle Benito, el Benito o el Vicentino, nombres todos ellos con los que se le nomina en los manuscritos poéticos, fue notario público, apostólico y de la Real Audiencia Abacial de Valladolid. Aunque desconocemos la fecha de su nacimiento lo que sí sabemos es que hacia 1568 deja la vida laica, tras abandonar su carrera jurídica, al tomar los hábitos de benedictino en Valladolid. Más tarde, en 1571 marcha a Salamanca a enseñar gramática latina hasta aproximadamente 1595. Durante su estancia salmantina escribe algunas de sus principales composiciones poéticas. Morirá, según Gotor, después de 1606 (Sanz Hermida: 1996, 513-514)<sup>12</sup>.

El recuerdo de este fraile (que en un momento dado, sin duda y a tenor de la presencia de textos suyos en los cancioneros manuscritos, hubo de gozar de notable popularidad, al menos en los ambientes

10 Varios de los textos que hemos visto atribuidos a Melchor de la Serna los encontramos en fuentes diferentes atribuidos a otros autores: Cristóbal de Tamariz, Góngora, Quevedo y, sobre todo, Diego Hurtado de Mendoza. Así, pues, está pendiente un estudio de atribución en relación con el corpus objeto de nuestro estudio. Remito, de nuevo, a José Ignacio Díez Fernández (1989) para mayores precisiones.

11 Hoy, todo lo que se sabe de fray Melchor de la Serna aparece bien recogido en la entrada que en el *Diccionario Filológico de Literatura Española*, (Siglo XVI); Madrid, Castalia, 2009, págs. 689-700, dedican a nuestro autor J. J. Labrador Herráiz y R. DiFranco, en ejemplar síntesis: murió hacia 1610. Fue escribano en Valladolid, hasta que, en torno a 1565, tomó el hábito en San Benito el Real, de Valladolid. Trasladado a Salamanca enseñó latín en el colegio de San Vicente y estudió teología. Se tiene noticia de que en 1596 se encuentra en Valladolid, tomando parte en la justas poéticas que se celebraron con motivo del recibimiento de las reliquias de San Benito. Por lo que se refiere a su obra han sido, sobre todo, los desvelos de Labrador, Zorita y DiFranco los que han hecho las principales aportaciones.

12 Sin embargo conviene no dejar de lado, al menos de una forma definitiva, los problemas que plantea –como se ha estudiado, a partir de Cardenal Iracheta y Méndez Bejarano– el paso por el mismo colegio de San Vicente de Salamanca de otros “de la Serna”, entre los cuales se halla un Melchor de la Serna (camarero de Urbano VIII) con una cronología (murió en 1640), que resulta problemático hacer coincidir con las fechas de los manuscritos que contienen los textos de las traducciones de Ovidio que ahora editamos. En efecto, según Cardenal de Iracheta, “tenemos noticia de tres escritores de este nombre, contemporáneos: Don Alonso de la Serna, canónigo de Sevilla, que escribió el *Sermón de doña Margarita de Austria, Sevilla*, 1609. De él habla Rodríguez Marín en *Pedro de Espinosa* (Rodríguez Marín: 1907, 108). El maestro fray Benito de la Serna, hermano de Melchor, predicador y canónigo de Sevilla, [fue] catedrático en Salamanca. Murió muy viejo en 1666. De él: Triunfo de María Santísima, Sevilla, 1655 (N. Antonio); y Melchor de la Serna, autor del *Coloquio espiritual*, Sevilla” (Lissorgues: 1978, 1-27).

## INTRODUCCIÓN

universitarios), se difumina en unos manuscritos que, por su contenido, tardaron en alcanzar la forma impresa. La transmisión manuscrita de su obra (con la ausencia de control de los textos por parte del autor, la dispersión y multiplicación de versiones, junto con la indudable voluntad —clarísima en muchos casos— de ocultar la autoría o enmascararla) condiciona los límites poco definidos de su producción.

Sí que podemos documentar que fray Melchor de la Serna compartió con fray Luis de León la vida universitaria salmantina y las páginas de unos mismos manuscritos. Al autor de *Los nombres de Cristo* le une, al menos, la pasión por la poesía y, en la práctica de la misma, la búsqueda de cauces nuevos y de nuevas formas de discurso. Como el agustino, nuestro “fraile benito” se decide por una poesía al margen de la tradición petrarquista imperante: si fray Luis ensaya la renovación a través de Horacio o de los *Salmos*, objeto ambos de su interés como traductor, el segundo, de talante más desenfadado (por calificarlo de alguna manera), recurre a Ovidio, del que traduce algunos textos elegíacos y, principalmente, el *Arte de amor* y los *Remedios de amor* (Gotor: 1980, 145).

Desde luego, fray Melchor de la Serna no llevaba en secreto la paternidad de una poesía poco ortodoxa (en varios sentidos), ni esta afición le suponía ningún tipo de problema para gozar en la ciudad salmantina de un gran prestigio como predicador, si hacemos caso de las anotaciones de Girolamo de Sommaia<sup>13</sup> en su *Diario*. Por el contrario, sus textos corren manuscritos y lo hacen con feliz fortuna. Muchos de los poemas de nuestro fraile llegaron a Italia a través de las copias manuscritas de Sommaia<sup>14</sup>, pero otros muchos testimonios nos muestran que, aunque los manuscritos no alcanzasen la misma difusión que el impreso, las copias para disfrute privado de la poesía permitieron una rápida difusión por la más variada geografía. Así, por Roma circula muy pronto (1587) una muestra de la poesía española del momento, gracias a la diligencia de Pedro Fernández de Navarrete (ms. Corsini 970); en Rávena, hacia 1589, se tiene también una idea

---

<sup>13</sup> Él es el responsable de unos cuadernos manuscritos (conservados en la colección magliabechiana, de la Biblioteca Nazionale Centrale de Firenze), que relatan el paso de este Girolamo por las aulas del estudio salmanticense (Haley: 1977, 464). Girolamo desde luego conoce los poemas eróticos del “Vicentino” y además gusta de los sermones del “fraile Benito”. No obstante y como ya he apuntado, siempre (al menos hasta el estudio de J. L. Gotor) existieron dudas de que este “fraile Benito” sea nuestro autor o pueda ser fray Benito de la Serna, canónigo sevillano, catedrático de Salamanca, y autor del *Triunfo de María Santísima* (1655).

<sup>14</sup> Me refiero a los dos manuscritos magliabechianos, que llevan por título *Var. Poesie spagnuole copiate da monsignor Girolamo de Sommaia* (ms. CL VII-353) y *Poesie spagnuole copiate da Arnaldo Cameriere da monsignor Girolamo de Sommaia* (ms. CL VII-354). Ambos códices fueron compilados por el florentino entre 1604 y 1607. Sommaia otorgó en estos manuscritos un lugar destacado a poemas atribuidos a Melchor de la Serna (junto a otros de fray Luis, Hurtado de Mendoza, Góngora, etc.).

aproximada de la última poesía española gracias a otro cancionero (ms. 263 de la Biblioteca Classense), y lo mismo ocurre en Valladolid, con el manuscrito hoy conservado en la Biblioteca de Palacio (II-961), o en Zaragoza (ms. 1628) y en otros muchos lugares.

Al margen de estos datos, sólo cabe la conjetura a partir de lo que puede deducirse de los poemas mismos que al fraile le son atribuidos. En este sentido, hago mías las palabras de Steven Hutchinson:

El “yo” poético de... fray Melchor se proyecta como muy versado en los amores. Su conocimiento erótico procedería de una amplísima experiencia que autoriza todos los preceptos ofrecidos por este autoproclamado maestro del “arte” [...]: “la experiencia / que tengo desta sciencia / me descubre las tramas, / melindres y arrumacos de las damas” [...]. De la obra [...] se desprende que el “yo” [del *Jardín de Venus*] adora a las mujeres, es decir, a las mujeres reales de carne” (Hutchinson: 2004, 160-161).

Grande debió de ser la notoriedad del fraile en su tiempo (con notable presencia en los cancioneros que corren manuscritos en su época), aunque la materia de la que sus obras tratan influyan decisivamente en el silencio sobre su persona en grandes catálogos como los que representan “El laurel de Apolo”, “El canto de Calíope”, o “El viaje del Parnaso”. No obstante, todavía en 1606, Juan de la Cueva, a la hora de elogiar a aquellos poetas que aciertan con las “aficiones” de su ingenio, se acordaba de Melchor de la Serna, en su *Ejemplar poético*:

Claro tenemos el ejemplo de esto  
 en el que hizo el sueño a la viuda,  
 y a Venus el jardín tan deshonesto.  
 Que siempre fue su musa tosca y ruda  
 en no siendo lasciva y descompuesta,  
 y en siendo obscena fértil fue, y aguda. (vv. 358-363).

### El *Arte de amor* de Melchor de la Serna

Aunque el *Ars* y los *Remedia* tienen una evidente relación, parece ser que Ovidio concibió el *Ars amandi* como un manual de instrucciones, dirigido a los varones, para aconsejarles sobre cómo y

dónde encontrar mujeres para amar; sobre cómo conquistarlas; sobre, en fin, cómo conservarlas. Esta es la materia de los dos primeros libros. El tercero, por el contrario, va dirigido a las mujeres, para que estas se encuentren en posición de igualdad con los varones. Por lo que a los *Remedios* se refiere, este título acoge dos libros, escritos a modo de “retractatio” moral y personal palinodia en relación a lo enseñado en el *Ars*. Si en el *Ars*, Ovidio se presenta como instructor, en los *Remedia* lo hace como sanador.

Menéndez Pelayo acusa a Melchor de la Serna de no ser un traductor sino un adaptador, al que no se le reconoce mucho mérito<sup>15</sup>. Para él lo que hace es una paráfrasis. No estoy de acuerdo. Posiblemente, don Marcelino, condicionado por prejuicios bien conocidos, no prestó al texto de la traducción del fraile vallisoletano la atención que esta merecía. En realidad se trata de una excelente la traducción. A pesar de ser la primera vez que se vierte al castellano el texto de Ovidio el resultado no desmerece cuando lo confrontamos con algunas traducciones modernas de ilustres latinistas. Más bien al contrario: el conocimiento del latín por parte de Melchor de la Serna es excelente y su traducción, al menos en unos pocos pasajes, recoge matices e ironías del texto latino que se les escapan a traductores posteriores. Por otra parte, el fraile acierta a vestir con notas castizas de su tiempo (sobre todo en la verbalización) muchos de los consejos ovidianos.

Es cierto que Melchor de la Serna, sobre todo en los *exempla* mitológicos (con los que Ovidio es tan generoso), simplifica. No es la suya una traducción “a la letra”, sino “al sentido”. Pero su intervención en el texto no afecta ni a los argumentos en sí, ni al orden que el poeta latino concibió para los mismos. Se reduce, casi exclusivamente, a los “ejemplos” con los que en el *Ars* se ilustran los argumentos. Ahí sí que interviene, y lo hace por dos vías: primero, sintetizando en una única referencia los varios mitos citados por el poeta romano; y, finalmente, reduciendo la referencia al mito a las evocación del nombre. En efecto, un nombre y un adjetivo le bastan en ocasiones al vallisoletano para

<sup>15</sup> Al parecer Menéndez Pelayo se fió, sin contrastarla, de la afirmación del padre Antolín Merino, que consultó el códice 961 de la Biblioteca Real para su edición de la poesía de fray Luis de León, y que calificó los textos traducidos por Melchor de la Serna como “paráfrasis” o “imitación”. Algo parecido hacen también Zorita, DiFranco y Labrador (1991, pág. XXIII), al aplicar términos descalificadores para referirse a las traducciones ovidianas que contiene el ms. 3915 de la BNE, cuando en realidad la traducción que en este volumen se contiene de los *Remedia* amoris dista mucho de ofrecer una “obra distinta de la traducción que encierra el MP 961”, como ellos afirman. En realidad se trata del mismo texto que ellos editan con las naturales variantes de proceder de una copia distinta. Desde luego no puede defenderse, ni mucho menos, que “las lecciones del MP 961 son simplemente mejores” ni para la traducción de los *Remedia* (ms. 3915 BNE) ni para la del *Arte de amor* (en ms. CL VII- 354 de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze). La reacción de Menéndez Pelayo en relación a la traducción de Melchor de la Serna no difiere de la mantenida respecto a *La Lozana* (según estudio Botta: 2006, pág. 80).



traducir lo que en Ovidio tenía un desarrollo narrativo más o menos extenso. Pero nunca ni los nombres ni las referencias cultas le causan problemas al traductor<sup>16</sup>. En castellano, la traducción del *Arte de amor* que Melchor de la Serna lleva a cabo fluye con naturalidad y gracejo, en un remozamiento del texto que resulta más evidente en el lenguaje que en los referentes y en el que se evita bastante bien el anacronismo.

Ciertamente, y a pesar de su tendencia a la simplificación que acabo de anotar, la traducción de Melchor de la Serna conserva la materia principal y lo hace con gran fidelidad respecto al texto latino. Por lo demás la suya una traducción creativa, una traducción libre, en la que el paso del dístico elegíaco al endecasílabo de la octava real, no resulta sencillo, y sin embargo Melchor de la Serna sale bastante airoso de la empresa y sólo en unos pocos casos se ve obligado por la rima a repeticiones léxicas poco eufónicas o construcciones sintácticas de compleja lectura.

El respeto al contenido es absoluto, de modo que no resulta complicado seguir el texto latino desde la traducción castellana. Conserva escrupulosamente la materia de los tres libros latinos (consejos al varón sobre el acceso a la mujer, en el libro I; la conservación de la conquista amorosa, libro II; los consejos a la mujer en relación a su conducta amorosa con los varones, libro III) y la secuencia de los mismos: lugares para encontrar mujeres, en Roma: teatros, banquetes, balnearios, templos...; idénticas enumeraciones de algunas técnicas de seducción; similares consejos para el cuidado del cuerpo o recomendaciones en relación a la conquista de la confianza de la criada de la amada; mismas sugerencias sobre el poder de la elocuencia en el amor, especialmente en las redacción de cartas). Y lo mismo observamos en el libro II, ocupado en los consejos para conservar el amor, o en el libro III, que trata generosamente de aleccionar a la mujer sobre el cuidado de su cuerpo, su higiene, la exhibición de la belleza, la disimulación de los defectos, la ocultación de la avaricia, el uso estratégico al llanto, la destreza en el baile, la habilidad para burlar los espías que el marido pueda ponerle...

E idéntico respeto al original podemos señalar si nos fijamos en otros aspectos discursivos, esenciales en la conformación del texto latino: como sucede en la obra de Ovidio, en la versión castellana de Melchor de la Serna el sujeto de la enunciación, la figura del

<sup>16</sup> En este sentido, la copia que aquí se propone como texto base de la traducción es interesantísima: a diferencia de lo que ocurre con otras copias que he tenido ocasión de contrastar, en esta (del códice Magliabechiano de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze) rara vez se equivocan los referentes históricos o mitológicos del texto latino.

## INTRODUCCIÓN

narrador, se proyecta a sí mismo en el discurso, presentándose como un “maestro” en la materia amorosa de la que trata<sup>17</sup>. Y la traducción resulta extremadamente fiel en este aspecto, como bien se refleja en los versos siguientes:

No quiero yo fingir que me vinieron  
de la mano de Apolo estos preceptos,  
ni que cantos de aves me los dieron  
en valles apartados y secretos;  
ni que las Nueve se me aparecieron  
para comunicarme sus conceptos,  
como en Ascra refieren hablas vanas  
que Hesiodo vio a Clío y sus hermanas.

El uso es el maestro: sean dadas  
orejas prontas a lo que aquí hubiere.  
Yo contaré verdades apuradas. (I, vv. 49-59)

La voz del narrador (convertido en *praeceptor amoris*) está intencionalmente individualizada y caracterizada: se manifiesta muy interesada en defender el valor de lo elegíaco frente a lo épico (aunque la materia épica sea el origen de la mayor parte de los *exempla* citados); apuesta por lo urbano frente a lo rural; hace exhibición desenfadada de lo prohibido<sup>18</sup>; y garantiza el dominio del arte que pretende enseñar presentándose como pionero en materia amorosa, al mismo nivel que Automedón lo fue en el gobierno de los carros militares, y Tifis en el campo de la navegación:

De Automedón se dice que fue diestro  
en gobernar los carros militares,  
y Tifis en la flota fue maestro  
que primero rompió los bravos mares.  
A mí me manda Venus que de diestro  
lleve al Amor, por todos los lugares.  
Será pues de esa suerte mi apellido  
Automedón y Tifis de Cupido. (I, vv. 9-16)

---

<sup>17</sup> Este extremo, fray Melchor de la Serna lo explotará considerablemente en su poesía original, en muchos casos exhibición desenfadada de los gustos del fraile. Especialmente me interesan algunos poemas, con el título “Gusto general” o “Cómo han de ser amadas las mujeres” en cuya edición actualmente sigo trabajando con el convencimiento de que tales textos llevan la huella del mismo autor del *Jardín de Venus*.

<sup>18</sup> Recordemos que fue desterrado de Roma por contravenir su escritura el respeto a las leyes de Augusto contra el adulterio.

Así la traducción de Melchor de la Serna es mucho más fiel de lo que el bueno – y de cintura arriba ortodoxo– de don Marcelino Menéndez Pelayo quiso hacer ver a sus lectores, cuando pretende desacreditar Melchor de la Serna en su *Biblioteca de traductores españoles*<sup>19</sup>. La creatividad en Melchor de la Serna se limita a la versificación y, sobre todo, a la conversión de la materia traducida a una forma de discurso muy personal, muy castizo; pero el texto que nos propone resulta bastante conservador en lo que se refiere al “acomodamiento a las costumbres de su tiempo”, de que le acusó el santanderino. Dicho con otras palabras, Melchor de la Serna acierta en la creación –o, al menos, en la naturalización– del castellano para dar expresión a unos contenidos que no forman parte de las fuentes habituales en que se nutría la literatura oficial del momento.

El *Ars* (y lo mismo puede predicarse de los *Remedia*) se inscribe en una tradición que unos versos de Propertio ayudan a situar: “Omnis humanos sanat medicina dolores:/ Solus amor morbi non amat artificem”<sup>20</sup>. Ambas obras forman en realidad un conjunto<sup>21</sup>: si la juventud necesita un guía que le introduzca en los secretos del amor (*Ars*), una vez que el amor ha hecho presa en los amantes y se ha convertido en una enfermedad, estos van a necesitar un médico de amores (*Remedia*); si con el *Ars amatoria* Ovidio instruye a los jóvenes enamorados en los “pasos” a los que les va a conducir la pasión amorosa, con los *Remedia amoris* convierte la elegía<sup>22</sup> en vehículo de la medicina curativa del amor y, consecuentemente, hace del poeta

19 Escribe don Marcelino: “Nosotros hemos examinado una copia bastante posterior (parece de fines del siglo XVII) en [...] la que] está la paráfrasis de Ovidio, por Fr. Melchor de la Serna, que, a juzgar por lo que de ella recordamos, ni sigue el orden del texto original, ni le interpreta fielmente sino que, aprovechándose de los pensamientos del vate sulmonense, los glosa a su manera, ora quitando, ora añadiendo circunstancias, como mejor le place, acomodándolo todo a las costumbres de su tiempo y haciendo, en suma, más bien una imitación que otra cosa” Y para completar el retrato, concluye el ilustre polígrafo: “Del mismo Melchor de la Serna hay otras poesías ejusdem furfuris en el mismo tomo M-4 de la Biblioteca Nacional. Por demás está decir que este religioso no figura en las Bibliotecas de su Orden”.

20 En castellano, San Juan de la Cruz nos ofrece una versión a lo divino del tópico: “En las heridas de amor no puede haber medicina sino de parte del que hirió, y por eso esta herida alma salió con la fuerza del fuego que causó la herida tras de su Amado, que la había herido, clamando a él para que la sanase” (Cruz: 1998, 52.) Y el tópico, desde luego, se repite sin tregua en la poesía profana, que convierte en tópica la idea del amor como –en palabras de Barahona de Soto, en *Las lágrimas de Angélica* (Lara Garrido: 1981, 249)– “enfermedad” “que medicina no consiente”.

21 Aunque, para ser más exactos, habría que decir que ese conjunto es todavía más amplio, si incluimos los *Amores* y las *Heroidas*, obras en las que la misma materia se trata desde perspectivas complementarias.

22 Respecto a la forma del texto, tanto los *Remedia* como el *Ars* mantienen la estructura propia de la elegía (*propositio, tractatio y epílogo*) en un discurso en el que los consejos se argumentan con ejemplos, en su mayoría tomados de la mitología (Filis, Dido, Filomela, Fedra, Helena, etc.) o de la experiencia, con anécdotas que contribuyen eficazmente a la caracterización de la persona que habla en el texto.

## INTRODUCCIÓN

un “sanador”, además de un “cantor”<sup>23</sup>. La lista de recomendaciones (evitar la ociosidad; emplearse en el foro o la milicia; el ejercicio; dedicarse a la agricultura, a la caza o a la pesca; viajar y, sobre todo, abandonar el lugar en el que se halla la persona amada; hacer memoria de los defectos de la amada y compararla con otras más hermosas; no contentarse con un solo amor; evitar los celos; huir de los recuerdos positivos de la amada; representar y creerse el papel de desenamorado) vienen, en definitiva, a conformar un recetario de la sabiduría popular tradicional —que Ovidio sabe reunir— sobre los males del amor y la forma de atacarlos.

Melchor de la Serna, sobre todo, acierta en dar sabor español a todo este material, añadiendo al tono desenfadado del poeta latino ciertas notas casticistas y unas buenas dosis de humor e ironía. Reivindica, con ello, la tradición de la elegía en Ovidio, aligerada de referencias mitológicas o históricas redundantes; y limita las alusiones cultas, manteniendo aquellas (mitos, historia, referencias a lo sociológico, lo médico, lo antropológico y lo psicológico) que le sirven para construir la urdimbre de una tela que el traductor, en el texto que hoy edito, acierta a entramar con una destreza muy alejada de la que Menéndez Pelayo quiso suponerle.

### La traducción del *Arte de amor* en el conjunto de la obra de Melchor de la Serna

De la Serna no sólo tradujo los tres libros del *Ars*, sino que se atrevió también con los dos libros de los *Remedia amoris*, que —bajo el artificio de un sueño en el que Cupido alecciona al autor— enseñan a los enamorados a protegerse de la enfermedad de amor, y con algunos textos de sus *Amores* y de sus *Epistulae* (Heroidas). Estos trabajos deberían haberle otorgado a Melchor de la Serna un puesto en la historia de la literatura, tanto como en la de los traductores. Sin embargo, condenada por su contenido a una transmisión exclusivamente manuscrita, el alcance de su labor resultó muy limitado.

Y algo parecido ocurre con su obra original. Además de las traducciones, Melchor de la Serna es autor de una obra muy interesante

---

<sup>23</sup> Los *Remedia amoris* son una especie de palinodia con la que Ovidio cierra la etapa juvenil de su escritura, adoptando ahora, frente al papel de preceptor en materia amorosa del *Arte de amor*, el de sanador. De hecho, muchas de las recomendaciones de los *Remedios* pertenecen a una frontera discursiva que los emparenta con los tratados de medicina. Un buen ejemplo lo ofrece el *Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas* (Carbón: 1541).

que, prácticamente inédita hasta nuestros días, ha permanecido olvidada en las páginas de unos códices poco accesibles a estudiosos y totalmente alejados de la mirada del lector no especialista. Tras el nombre de Melchor de la Serna, o de cualquiera de las referencias por las que se le nombra (Vicentino, Fraile Benito), en las colecciones manuscritas de poesía de finales del XVI y principios del XVII, aparece un buen número de poemas, de notable contenido erótico. El bloque más interesante lo componen los sonetos (con glosas en tercetos varios de ellos) del *Jardín de Venus*, pero a su sombra y en su compañía estos códices contienen muchos otros textos que comparten con los del *Jardín* la temática, el desenfado y posiblemente la autoría. Entre ellos, merecen mención especial cuatro novelas en verso (*El sueño de la viuda*, *La novela de las madejas*, la *Novela del Cordero* y *La mujer de Gil*), que cuando se editaron (muy tardíamente) lo hicieron de forma anónima o atribuidas a autores como Cristóbal de Tamariz<sup>24</sup>.

Poco puede predicarse del conjunto que componen todos estos textos, pues, a pesar de algunos notables estudios (Pintacuda: 2005), resulta prácticamente imposible establecer qué textos realmente corresponden a la pluma de la Serna y cuáles otros, procediendo de fuente distinta, el azar o la desidia del colector ha venido a sumar a la floresta del “fraile benito”. Las peculiares circunstancias que rodean la transmisión manuscrita de la poesía renacentista y barroca hacen muy difícil (en más casos de los que generalmente se viene admitiendo) la atribución de autoría para un profuso corpus textual que se ha transmitido en manuscritos diferentes, con referencias de autoría distintas en cada uno de ellos o sin ningún nombre de autor que los apadrinase<sup>25</sup>.

24 A. Rodríguez Moñino, siguiendo a Menéndez Pelayo, atribuyó a Tamariz los cuentos versificados que Juan de Lara incluyó en su *Philosophia vulgar* (Sevilla, 1568): la *Novela de las madejas*, la *Novela del cordero* y, basándose en la proximidad de estas obritas (en el ms. 3915 BNM) con los sonetos del *Jardín de Venus*, aprovechó también para colocar el corpus textual de los sonetos a Tamariz (Rodríguez Moñino: 1956). Sólo en 1974, Donald McGrady, en su edición de las novelas en prosa de Tamariz, descartó la atribución de los textos arriba citados y de los sonetos (McGrady: 1974). Yves Lissorgues llamó la atención sobre el gusto de Tamariz por las octavas, frente a los tercetos de la *Novela del Cordero* o de la *Novela de las madejas* (Lissorgues: 1978). Sin embargo, este argumento hoy resulta bastante débil, si tenemos en cuenta el tipo de estrofa elegida por Melchor de la Serna para sus traducciones del *Ars* y de los *Remedia*.

25 Tras la atribución a varios autores de muchos de los poemas que hoy se relacionan con el Jardín de Venus, la autoría de fray Melchor de la Serna viene siendo generalmente aceptada por la crítica para la mayoría de los textos vinculados a ese título en los manuscritos. Las tesis de J. L. Gotor en este sentido (Gotor: 1980) se confirman en el certero estudio que precede a la edición del código 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid (Labrador Herraiz, DiFranco y Bernard: 2001) y en el magnífico trabajo de J. I. Díez Fernández (2003). La disputa de paternidad, en relación a algunos textos, entre Hurtado de Mendoza y Melchor de la Serna, la inicia Menéndez Pelayo, que conoce los manuscritos florentinos de la colección magliabechiana y la atribución en los mismos a Melchor de la Serna de muchos poemas que W. I. Knapp había editado (1877) bajo el nombre de Diego Hurtado de Mendoza.

## INTRODUCCIÓN

De los problemas de atribución no se escapan los grandes autores, incluso en el caso de aquellos cuya obra se editó en fechas próximas a su existencia y a partir de manuscritos de amigos y gente que los conoció. Los ejemplos de Quevedo o de Góngora dan buena cuenta de lo que pretendo decir (Carreira: 1994; Schwart: 2011). Con la obra de fray Melchor de la Serna las dudas se acrecientan, si cabe, y es natural que así sea, porque la materia misma de sus textos contribuye a la transmisión anónima. Sirva de ejemplo lo que sucede con el *Jardín de Venus*: el índice de obras susceptibles de formar parte de dicho título varía en cada uno de los cancioneros conservados, como varía también el orden de los poemas en cada una de las fuentes. Pero, como de esta cuestión me he ocupado en otro lugar (Blasco: 2015), me limitaré aquí a reproducir lo afirmado entonces:

la textualidad del *Jardín de Venus* (suponiendo que se trate de algo más que una compilación abierta como interpreta el compilador del ms. 3915 de la Biblioteca Nacional de España) es altamente inestable y problemática. La transmisión de los textos relacionados con el *Jardín* resulta, a la vista de los manuscritos que conocemos, muy irregular y todo hace suponer que se copiaron y trasladaron sueltos e independientes unos de otros<sup>26</sup>. Para poder fijar la textualidad del Jardín habrá que llevar a cabo un arduo trabajo de análisis de la trasmisión textual y de cotejo de las versiones derivadas de dicha transmisión, con una atención preferente a las fuentes más antiguas; trabajo que debería culminar en un estudio minucioso de cada uno de los textos con el fin de confirmar (o no) su pertenencia al corpus que nos ocupa.

No obstante, existe un grupo de textos que se repite bajo el título general de *Jardín de Venus*, con un orden muy semejante, en varios de los códices más antiguos y más fiables (P. Pintacuda: 2005). Y, atendiendo a este hecho, así como a cierto consenso crítico, hoy se viene aceptando la paternidad de Melchor de la Serna para un selecto y estricto corpus, lo que hace posible ya la emisión (a partir del análisis de los textos de dicho corpus) de un juicio crítico sobre su poesía: los poemas generalmente adscritos al *Jardín de Venus* retoman la

---

<sup>26</sup> La transmisión textual parece evidenciar que cada compilador elige, para nutrir el título del Jardín de Venus, los sonetos que más se ajustan a su particular gusto. Y el listado de poemas varía mucho de un manuscrito a otro, de un compilador a otro. Y, dentro de esta indeterminación, cabe la posibilidad de que Melchor de la Serna sea el autor, el compilador, ambas cosas a la vez, o tan sólo un nombre “prestigioso” en el terreno de la poesía erótica (por haber traducido a Ovidio) al que “colgar” cualquier texto de semántica escabrosa.

materia “amatoria” en el punto en que Ovidio la dejaba. En efecto, superada la parte “didascálica” del *Ars*, y antes de entonar la palinodia de los *Remedia*, los del *Jardín* castellano sólo pretenden enseñar cómo ser diestro en el “jugar bien de lomos y caderas”. Si Ovidio, según la traducción del propio Melchor de la Serna, apela a la “vergüenza” para no mostrarnos “lo restante”<sup>27</sup>, aquello a lo que se encaminaba todo su *Arte*; sitodavía Herrera, en su *Elegía III*, señala con claridad que en el tratamiento de lo erótico existen unos límites, más allá de los cuales «lo demás qu'entre nos pasó» no es “diño” de ser referido (Herrera: 1985: 389), todo eso que «no es digno de ser referido» es lo que el erotismo de Melchor de la Serna viene a nombrar, rebelándose contra el angelismo hipócrita y recordando que el hombre no es sólo inteligencia, memoria y voluntad (Jeanneret, 2003:11-12).

En su obra original, el fraile vallisoletano se especializa en todo aquello que “dice Venus que esto es lo importante”: la preeminencia de la porfía en la que se resuelve la contienda amorosa (abrazos, retozos, besos, que entretengan y enciendan a la “dulce” enemiga, hasta “derriballa” y desnudarla, para acabar “poniendo piernas entre piernas della”). Y, si en algún caso retarda el momento cumbre lo hace con toda intención: prolongar el juego porque “no hay quien lo barato comprar quiera”.

### El choque de dos paradigmas en la poesía de entresiglos (XVI-XVII)

Para situar en contexto las traducciones de Ovidio realizadas por Melchor de la Serna, es conveniente recordar cómo, en poesía, el petrarquismo lo invade todo. Los seguidores de Petrarca vienen a exaltar el descubrimiento humanista del “yo” como sujeto de la historia, como miembro de una estructura social y como conciencia individualizada, convirtiendo el amor en vehículo privilegiado para el análisis de los movimientos y reacciones de lo que se dio en llamar las tres potencias de su alma (memoria, inteligencia y voluntad) y, consecuentemente, haciendo de lo erótico idealizado una fuerza civilizadora. El petrarquismo, en última instancia y al margen de los indudables logros poéticos, es una herramienta que transforma al salvaje en civilizado; o, mejor, recurriendo a sus propios tópicos para

<sup>27</sup> Así traduce Melchor de la Serna a Ovidio: “Vergüenza he de mostrarte lo restante,/mas dice Venus que esto es lo importante”.

## INTRODUCCIÓN

decirlo, es una enfermedad que afecta a la memoria, a la inteligencia y a la voluntad, y que paradójicamente orienta al sujeto enamorado hacia la verdad, la bondad y la belleza...

Así, la literatura del Renacimiento, que especialmente en los cancioneros poéticos traspira neoplatonismo por todos sus poros, defiende una idea del amor en la que es prácticamente nulo el papel que se le otorga al cuerpo y a lo corporal. El sometimiento de la materia a la idea (predicado por el neoplatonismo) se traduce en formas asexuadas e intangibles hasta el punto de reducir todo lo relacionado con el amor a una cuestión de «gusto mental», como denuncia la poesía de la que tratamos y confirman los versos siguientes de Quevedo: “Quiero gozar, Gutiérrez; que no quiero/ tener *gusto mental* tarde y mañana”.

En efecto, la literatura del momento experimenta una marcada tendencia a la supresión de todo aquello que se escapa o no encaja bien en la doctrina neoplatónica de que se nutren los grandes cancioneros *more Petrarca*, por ejemplo, el cuerpo (Cerezo: 2001; Cruz Casado: 1997; Blackmore y Hutcheson: 1999; Morales: 1998; Vázquez García y Moreno Mengíbar: 1997; Gómez Canseco, Alonso Gallo, Zambrano: 1997; Hurtado de Mendoza: 1995; López-Baralt y Márquez Villanueva: 1995; Laplana Gil: 1990); pero también (y paradójicamente) se excluye a la mujer, a la que raramente se le concede otro papel que el de servir de “despertador” del deseo y agitador de la imaginación masculina. En *La instrucción de la mujer cristiana* (obra traducida en 1528), Vives deja muy claro cómo el papel de la mujer, en el amor, tiene que ver más con la premeditada instrumentalización del deseo del hombre, que con el deseo propio:

La vestidura vil y negra que traes es indicio de persona callada y honesta; pero si ella va galana y bien estirada y sin ruga alguna, y si tú la vas arrastrando por el suelo por parecer mayor que no eres, si adrede traes descosida o abierta la ropa por mostrar alguna parte agradable a los ojos de los miradores, si tu traes los zapaticos justos, lisos y muy polidos, y los chapines que con su crujir parece que andan llamando a cada paso a los que te ven, si traes los pechos muy apretados y fajados para que hinchen y resurtan hacia arriba y parezcan más redondos y rollizos, si tú traes los cabellos derramados por las espaldas, y las mechucas caídas por las sienas y pechos, y si alguna vez dejas adrede caérsete el manto de los hombros por mostrar el pescuezo albo y las espaldas, y súptamente, casi mostrando que te duele haber sido vista, te tornas muy presurosa a cubrir, si cuando por la calle haces como



que te cubres de vergüenza la cara y después te andas adolorada descubriendo y de rato en rato mostrando aquello que a ti parece que más agrada a los ojos deshonestos, si éstas y otras cosas tales más a mujeres públicas, ¿parécete, por ventura, que haces bien? ¿Y que las bocas te puedan loar como convendría a mujer honesta y virtuosa? En verdad, yo creo que no, sino decirte las palabras del Salmista: «Tu cara se es tornada de mala mujer, perdido has del todo la vergüenza». Todas estas palabras han sido de San Jerónimo. Así que miren las viudas cómo han de salir de casa y de ir por las calles acicaladas como armas del demonio, en lugar de ser espejos de Jesucristo (Vives: 1793, 473-474).

Convertir a la mujer en “arma del demonio” es lo que recomendará también Ovidio como remedio para sus enamorados. También consejos de este tipo implican una “des-realización”, pero sus mecanismos de suplantación de lo material son totalmente opuestos a los del petrarquismo. En la poesía amorosa del Renacimiento, con repercusión definitiva en la tradición literaria y de incuestionable altura estética, lo mitológico reemplaza, anulándolo, a lo biográfico; y lo vivido desaparece del relato para ser reemplazado por una expresión indirecta (y oblicua) en cuadros y en escenas pintadas, o tejidas en lienzos y en tapices (como ocurre con el que tejen las ninfas de Garcilaso o como el que resume la vida de los peregrinos en el *Persiles*, redimiendo en formas artísticas la escoria material de la vida). Si todavía Juan Ruiz podía decir que el “juntamiento con fembra placentera” era, además de la “mantenencia”, uno de los pilares de la existencia, el cuerpo y el sexo sufren en la tradición petrarquista una auténtica amputación.

En un despiece que distingue entre nobles e innobles constituyentes, la mujer renacentista es “frente”, “rostro”, “cabellos”, “cuello”, “ojos”, “dientes”, “boca” y poco más. Pero no se trata solo de que dicha tradición reduzca la mujer a unos pocos atributos “castos”, sino que en este proceso de selección descriptiva se esconde también un proceso nada inocente de “fragmentación” y de “amputación”. Las imágenes en las que se describe a la mujer son imágenes exquisitas pero fragmentarias, piezas de una pintura que hay que dividir en teselas para poder mirarla sin rubor, tras eliminar como escoria aquellos fragmentos innobles.

En la lírica de los epígonos españoles de Petrarca no sólo se castra y mutila la realidad, sino también la palabra: se la condena, a reflejar solo los “sentimientos superiores” —esto es, aquellos que afectan a la memoria, imaginación y voluntad—, que tienen como escenario

## INTRODUCCIÓN

el alma del enamorado. Por la magia y milagro (ético-estético) de la metáfora, el cuerpo se transfigura en imágenes angelicales y asexuadas. La literatura atenta a la *cupiditas*, por pudor o por veto cultural, tiende a ignorar todo lo que presente asomo alguno de *concupiscentia*. En 1585, por ejemplo, Francisco de Castro declara lo siguiente en su *Reformación Christiana*:

Aparta pues los ojos de la mujer ataviada y no mires la hermosura que tiene, porque de la vista nace el pensamiento, del pensamiento la delectación, de la delectación el consentimiento, del consentimiento la obra, de la obra la costumbre, de la costumbre la obstinación, y así la condenación para siempre jamás (Castro: 1627, 128).

Estas palabras (que, por cierto, reflejan conocer bien los consejos del *Ars amandi*<sup>28</sup> y parecen una paráfrasis de algún pasaje de los *Remedia amoris*) hacen explícita la conveniencia de silenciar todo lo que en las relaciones entre los sexos tiene que ver con la fisiología. El cuerpo se oculta, se esconde, se reprime o se le condena a la difusión por cauces diferentes a los del resto de la literatura<sup>29</sup>. Y sobre las palabras que lo nombran se proyecta una especie de anatema. En todo caso, al cuerpo se le da licencia para expresarse en el paréntesis de excepcionalidad del carnaval y las palabras que lo nombran se admiten, a lo sumo, en el cuerpo del refranero o del chiste. Fuera de estos paréntesis, el uso cristiano-idealista del lenguaje dominante, en lo que se ha llamado alta cultura occidental, ha tendido a silenciar el cuerpo sustituyéndolo, encubriéndolo, suplantándolo, enmascarándolo. Con la gracia habitual de su pluma Quevedo refiere cómo, convertidos los poetas en “hortelanos”, se han hecho vegetarianos, aprendiendo a nombrar la carne con “verduras” y “atestando los labios de claveles, las mejillas de rosas y azucenas, el aliento de jazmines”, en tanto que “los poetas charquías” hacen lo propio y todo lo metamorfosean y “hacen de nieve y de hielo, y están nevando de día y de noche, y escriben una mujer puerto, que no se puede pasar sin trineo, y sin gabán y bota”<sup>30</sup>.

28 “Yo tengo un libro chico en que es tratado/ del cómo y del con qué habéis de afeitaros./ De allí, pues por vosotras fue inventado,/ podéis las que algo os falta aprovecharos./ El afeite ha de ser disimulado;/ guardaos ante el amante de cuidaros,/ que no puede llevarse ni sufrirse/ el rostro en el regazo derretirse” (*Arte de amor*, libro III, vv. 201-208).

29 Y se sigue reprimiendo en la posteridad estudiosa del fenómeno, casi en la misma medida, aunque puedan citarse excepciones notables (J. I. Díez Fernández, Gómez Canseco, Alonso Gallo y Zambrano, López-Baralt y Márquez Villanueva).

30 Este es el texto completo (y bien conocido) al que se hace referencia en este momento, procedente

En el discurso poético renacentista y barroco, acaso puede nombrarse el pie, o quizás el pecho, pero siempre enmascarando las connotaciones eróticas que uno y otro soportan, que todos conocen bien, y que provocan una sonrisa pícaro en los interlocutores (personajes literarios o lectores):

De cierta dama que a un balcón estaba  
pudo la media y zapatillo estrecho  
poner el lacio espárrago derecho  
de un tosco labrador que la acechaba<sup>31</sup>.

Este estado de cosas es el que viene a trastornar las traducciones del fraile vallisoletano con una reivindicación de la obra de Ovidio, silenciada por sospechosa en los Estudios universitarios. En traducciones como las del *Arte de amor*, se le otorga a la mujer un papel muy diferente al que hemos visto dominaba la literatura del momento. En efecto, ahora la mujer adquiere —en el terreno erótico, pero también en el social— una relevancia que, desde luego choca con la realidad de la España del momento y, sobre todo, con el discurso de los moralistas<sup>32</sup>. Las críticas de éstos —y el ejemplo de los textos citados más arriba lo confirma— antes parecen tener por objeto la literatura que la realidad.

En términos generales, se puede afirmar que las traducciones de fray Melchor de la Serna contribuyeron decisivamente a impulsar el cambio de tenor que se observa en los cancioneros compilados en las décadas de los años 80 y 90 del siglo XVI. Por esas fechas, lo corporal, y especialmente la expresión de lo corporal, alcanzan una presencia importante en las compilaciones poéticas del momento, aunque las dificultades para que esta literatura “alternativa” pueda pasar

---

de *La aguja de navegar*: “En la platería de los cultos ( ... ) para las facciones de las mujeres hay gargantas de plata bruñida, y trenzas de oro para cabellos, y labios de coral y de rubíes para jetas y hocicos, y alientos de ámbar (como pomos) para resuellos, y manos de marfil para garras, pechos de diamantes para pechos, y estrellas coruscantes para ojos, y infinito nácar para mejillas. Aunque los poetas hortelanos todo esto lo hacen verduras, atestando los labios de claveles, las mejillas de rosas y azucenas, el aliento de jazmines. “Otros poetas hay charquíes, que todo lo hacen de nieve y de yelo, y están nevando de día y de noche, y escriben una mujer puerto, que no se puede pasar sin trineo, y sin gabán y bota” (Quevedo: 1993, 440-441).

31 Cuarteto inicial de un soneto atribuido a Quevedo.

32 Véase, por ejemplo, de Juan de Mariana: “... mujeres de excelente hermosura, de singular gracia, de meneos y posturas, salen en el teatro a representar diversos personajes en foma y traje y hábito de mujeres, y aún de hombres, cosa que grandemente despierta a la lujuria y tiene muy gran fuerza para corromper los hombres, porque como sea así que esta gente ponga todo su cuidado en allegar dinero y todo lo refieren a ganancia, inventan mil embustes, sin ningún cuidado de la honestidad para atraer la muchedumbre, la cual saben que con la vista y oído de las mujeres mas que con otra cosa se mueve” (Mariana: 1950).

## INTRODUCCIÓN

del manuscrito a la imprenta sigan siendo muchas<sup>33</sup>, condenada en consecuencia a un consumo privado, que algunos cargos eclesiásticos no sólo toleran, sino que alientan para uso propio. Desde luego, llama la atención que sea tan alto el número de hombres de religión cuya firma, en esta época, se vincula a papeles de contenido erótico (Cristóbal de Castillejo, Melchor de la Serna, Damián Cornejo, León Marchante, Vicente Espinel, Lope de Vega, Luis de Góngora, Juan de Salinas, Pedro Liñán de Riaza, etc.), sin que en momento alguno sientan necesidad de entonar canto alguno de arrepentimiento o palinodia<sup>34</sup>. El humor, el ingenio y el gracejo, justifican cualquier atrevimiento. Ajena al “decoro”, la difusión de estos materiales debió de ser muy grande en ámbitos colegiales a tenor de cómo circulan entre universitarios españoles (Valladolid, Zaragoza) y cómo en manos de estudiantes llegan a Italia (Florencia, Rávena, Roma) en cartapacios varios, en los que, sin ningún pudor, comparten folio con poesía religiosa, con fábulas mitológicas, con textos petrarquistas. Sin embargo, fuera de la copia manuscrita para uso privado, la circulación de estos materiales no lo tuvo nada fácil durante siglos.

Las traducciones de Ovidio, realizadas por Melchor de la Serna, supusieron una bocanada de aire fresco en los cancioneros que sirven a la transmisión de los poetas de la última generación poética del siglo XVI, y abren registros diferentes a los oficialmente transitados. Pero no sólo esto: más allá de sus traducciones, la poesía original de fray Melchor de la Serna, bien ejemplificada en el corpus que se le viene atribuyendo con el título el *Jardín de Venus*, no sólo confronta con el petrarquismo “para cortarle las angélicas alas, para quitarle los velos a la donna y dejarla desnuda y abierta de piernas ante el lector” (Labrador y DiFranco, Canente, 2003: 18). La retórica dominante en

---

33 Este tipo de poesía tiene difícil la convivencia con la tradición petrarquista hasta compilaciones del XIX (Peratoner, Lustonó o Usoz y Río), en que lo considerado obsceno se escuda tras muchos otros textos de sales, chistes y gracias de carácter tradicional. Sobre los materiales que comentamos, de hecho, ha actuado una censura que los considera peligrosos desde el punto de vista moral, religioso e, incluso, político, y los ha mantenido al margen de la imprenta (Deanda-Camacho: 2010). Las dificultades de esta poesía para pasar a letra impresa tienen mucho que ver con «las descripciones lascivas y el regodeo con que su autor morosamente se deleita en ellas». J. Lara Garrido comenta cómo, entre los eruditos que tienen acceso a esta poesía, circula «el criterio ... de excluir de la letra impresa un ramillete de poemas inadmisibles para cierto código de moral pública». Ya en el siglo XVII un lector del soneto “Aquel llegar de presto y abrazalla”, del *Jardín de Venus*, escribe al margen del mismo en el *Cancionero antequerano*: «Mejor fuera de palos a quien éste y otros compuso» (Lara Garrido: 1988, 16-17).

34 La teoría conspirativa en relación a Damián Cornejo (su editor sostiene que los poemas obscenos que se le atribuyen son falsas atribuciones realizadas para desacreditar al fraile) (Portl: 1978, 41) no deja de ser sólo eso: una teoría conspirativa (Carreira, 2008). La misma teoría conspirativa se ha esgrimido para explicar la atribución a Melchor de la Serna de los poemas del *Jardín de Venus*. Así, Rodríguez Moñino: «hay que atribuir sólo a un malicioso guasón de aquellos tiempos la colocación de su nombre [de fray Melchor de la Serna] apadrinando versos tan diametralmente opuestos a su manera de ser y proceder» (Montañés: 1977, 5-6).

estos materiales supone una reivindicación de los viejos cancioneros: enigmas, *encomia* paradójicos (desafío técnico de elogiar lo que para la mirada timorata oficial no lo merece), juegos de preguntas y respuestas, recetas (McGrady: 1984; Labrador Herráiz: 1974; Chas Aguión: 2002). Y ésta, la retórica de los viejos cancioneros, remozada por el benedictino, acaba siendo importantísima para alcanzar un tipo de discurso que, frente a sus contemporáneos que “divinizan”, “humaniza y sexualiza”. Melchor de la Serna reivindica y reactualiza la tradición de la *Carajicomedia* con otra tradición en la que está Ovidio, pero también Catulo, Marcial, los tratados cultos de medicina<sup>35</sup>, los libros faceciosos de tradición humanista, las obras de los *novellieri* italianos. Y, por esta vía, la subversión del amor cortés y la parodia del petrarquismo evolucionan hacia territorios de la transgresión, de lo pornográfico y obsceno.

Ante todo, fray Melchor de la Serna con sus traducciones (los *Remedia amoris* y el *Ars amandi*, pero también algunos ejercicios de imitación de las *Heroidas*<sup>36</sup>) logra introducir la literatura erótica en una cultura en la que la “risa”, más allá de la picardía o la obscenidad, se convierte en la única válvula de escape para una sociedad cerrada a cal y canto en todo tipo de ortodoxias (religiosas, políticas y sociológicas).

---

<sup>35</sup> Muy claramente el *Tractado del uso de las mugeres* (1572), en el que Francisco Núñez de Coria se ocupa de temas muy cercanos a los del *Jardín de Venus* [[http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Trat\\_mugeres/Trat\\_mugeres.html](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Trat_mugeres/Trat_mugeres.html)]. También se han señalado relaciones entre esta poesía y el texto que transmite el código 33356 de BNE (Vicens: 1978).

<sup>36</sup> En la actualidad me hallo trabajando en textos muy cercanos a la *Heroidas*, de los cuales todo hace pensar que también es responsable fray Melchor de la Serna.

## ESTA EDICIÓN

### Testimonios conservados.

Para esta edición se han tenido en cuenta tres testimonios, que constituyen la totalidad de los que he podido localizar:

a) El tercer manuscrito de los cuatro que reúne el códice 961 de la Biblioteca Real (h. 1580). La totalidad de este códice, con la excepción del fragmento de la llamada *Historia de España* del moro Rasis, fue editada por C.A. Zorita, R. A. DiFranco, y J. J. Labrador (1991) en forma de cancionero, con textos de diverso tono, de variada temática (religiosa, galante, materia carolingia, hechos históricos o novelescos, de contenido erótico, etc.) y de autores disparejos, entre los que destacan nuestro Melchor de la Serna y, en otra línea muy diferente, fray Luis de León. Las traducciones de Melchor de la Serna se encuentran en los folios que van del 40r a al 81r de este manuscrito. En palabras de los editores del cancionero contenido en el códice, “el papel de los manuscritos tercero [que contiene las traducciones de Ovidio] y cuarto ha sido aprovechado hasta el exceso por los copistas que además tienen una escritura muy dificultosa”<sup>37</sup>. En este manuscrito se señala en inicio y final de cada uno de los libros, que aparecen bajo el encabezamiento general de “ARTE DE AMOR TRADUCIDO DE OVIDIO POR FRAY MELCHIOR DE LA SERNA, FLAIRE BENITO Y PREDICADOR EN VALLADOLID”. Más allá de todo lo anterior, como ya he señalado más arriba, el hecho de que en

---

<sup>37</sup> Al parecer, el propio copista del manuscrito o, en su defecto, “un lector temprano”, viendo que la tinta empleada resultaba demasiado débil “para ayudar a futuros usuarios”, reescribieron “muchísimas palabras y versos completos y aun pasajes enteros, pasando la pluma con trazos más grandes y tinta más oscura sobre los trazos primitivos (o, lo que es peor, al lado dellos, sin cubrirlos)”, de donde resulta que “ambas escrituras se entorpecen continuamente... para desesperación del lector moderno” (Zorita, DiFranco, y Labrador: 1991, XVIII y ss.).

muchos lugares se hayan reescrito palabras, líneas y estrofas completas sobre los trazos de las primitivas complica la lectura. Se ha fechado el manuscrito en los primeros años ochenta del siglo XVI. Para mayores precisiones sobre el mismo remito a los editores (C.A. Zorita, R. A. DiFranco, y J. J. Labrador: 1991, XIII y ss.).

b) El manuscrito Corsini 970, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei, Roma (ff. 195v-270v), que reúne un riquísimo cancionero. En el manuscrito del “Arte amandi”<sup>38</sup> en el cancionero Corsini<sup>39</sup> se congregan varios poetas (Hurtado de Mendoza, Virués, Luis de Soto, Liñan de Riaza, Pedro Tablares, Luis de León, etc.), con una presencia destacada de los nombres de Pedro Fernández de Navarrete y de Melchor de la Serna (además de la copia de la traducción del *Arte de amor*, muchos otros textos del *Jardín de Venus*). La traducción del *Arte de amor* es, en lo que al texto se refiere, la más deficiente de las tres que he podido ver. El texto de la traducción lleva al frente del libro primero el título general de TRADUCCION DE LOS LIBROS DE OVIDIO DE ARTE AMANDI. Los tres libros van uno tras otro, sin página alguna de respeto, pero se indica oportunamente el inicio de los libros segundo y tercero. Quienes se han ocupado de la descripción de este manuscrito fechan “a maggior parte delle poesie riunite nel Canzoniere risale a trent’anni prima, ed è collocabile tra la fine degli anni ’80 ed i primi anni ’90 del Cinquecento” (Marini: 2015, 70)<sup>40</sup>.

c) El códice magliabechiano (CL VII- 354 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Firenze, ff. 209v-328v), que cuenta con una buena descripción (Massoli: 1986, 117-163), es el que yo he tomado como texto base de mi edición. Este códice conserva un manuscrito que, desde el punto de vista paleográfico, ofrece excelentes condiciones de lectura y, desde el punto de vista textual, presenta muy interesantes lecciones alternativas al de la Biblioteca Real. Se trata de un manuscrito de letra muy cuidada y limpia, que, aunque no está libre de pequeños descuidos ni consigue evitar algunos errores (producto casi siempre de una “lectio difficilior”), los lugares problemáticos del mismo no son tantos, ni tan graves, como los que nos encontramos en los otros dos

38 Este es el título que se le da en el manuscrito.

39 En cuya edición se halla trabajando en la actualidad Patricia Marín Cepeda.

40 Evidentemente esta datación no sirve para el texto que ahora edito, ya que la presencia del mismo texto en el ms. 961 BPM permite adelantar en casi diez años la fecha “ad quem” de la traducción de fray Melchor.

## INTRODUCCIÓN

manuscritos (códice 961 de Biblioteca Real, Ms. Corsini 970). El texto de este manuscrito aparece en una sola columna, escrito con letra extremadamente clara y regular. Cada uno de los tres libros inicia folio nuevo, pero lo hace sin encabezamiento alguno. Tampoco figura en el manuscrito título general. Para una descripción más precisa remito a la edición del *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)* (Haley: 1977).

La “collatio” de estos tres testimonios ha resultado determinante para elegir el texto base de mi edición y para establecer algunas conclusiones: los tres manuscritos derivan de una copia anterior perdida, con errores convergentes y divergentes en todos ellos; la cultura de los copistas, especialmente en las referencias mitológicas o geográficas, es superior en el ms. VII-354 de la BNCF y en 961 BPM, que en el cancionero Corsini.

Finalmente, se puede afirmar que el códice florentino es superior, en calidad de lectura, a los otros dos, aunque en varios lugares estos últimos permiten resolver lecciones conflictivas, además de suplir una laguna de nuestro manuscrito de referencia, como ocurre —es la más notable de las deficiencias de este testimonio— en el folio 326v, donde se produce un despiste de cierto relieve por parte del copista: en la transcripción de la octava del “Libro Tercero”, que comienza “Como cayó en su error tan a contento” (vv. 745), se le han olvidado los versos 4º y 5º (vv. 748-749). Pero no es el único error de nuestro copista, que hasta este momento había sido bastante cuidadoso: en este mismo folio, se olvida también de la estrofa completa que precede a la deficiente octava que acabo de comentar. Los siguientes versos, absolutamente necesarios para seguir el hilo del discurso, hemos tenido que restituirlos al texto de la traducción a partir del códice 961 de la Biblioteca Real:

[De blando pie la hierba va pisando  
y el corazón le tiembla incontinente.  
Y estando ella así puesta, encelando,  
y el sol entre levante y occidente, 740  
llega Céfalo al prado y, refrescando  
la boca, en la clara agua de la fuente  
tiene de sed, y dice: «Céfiros delgados,  
y tú, aura, venid, vientos amados».]

Hay que señalar también que no todas las lecturas que ofrece esta copia resultan siempre coherentes. Con todo y a pesar de estos



descuidos, “lacunae”, o pasajes confusos, el manuscrito de la Biblioteca Nazionale Centrale de Firenze (CL VII-354) resulta el más fiable de los tres: es aquel cuyas lecturas menos se apartan del texto latino en las referencias cultas de carácter mitológico o histórico (que los otros dos manuscritos equivocan con demasiada frecuencia); y es, en mi opinión, el que menos lecciones incoherentes ofrece. Esta es la razón por la que he elegido esta última copia como texto base para mi edición, aunque no he renunciado en ningún caso a contrastar aquellos lugares más dudosos con las lecciones que figuran en el manuscrito tercero del códice 961 de la Biblioteca Real, o el ms. Corsini.

Determinante también ha sido la confrontación del texto que ofrece la copia sobre la que he trabajado con el texto latino. Y es de esta confrontación de donde se derivan los más sólidos argumentos para defender nuestro texto en aquellos lugares que se producen discrepancias con el editado por Zorita, DiFranco y Labrador (1991). Sirvan, en breve muestra, unos pocos ejemplos<sup>41</sup>:

	Códice magliabechiano CL VII-354 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Firenze	Ed. códice 961 de la Biblioteca de Palacio de Madrid (BPM)
I, v. 21	En manos de Quirón, hombre bifario	En manos de Quirón, hombre sicario
I, v. 259	¡Gozaos allá, los Crasos sepultados <i>El verso latino dice: “Parthe, dabis poenas: Crassi gaudete sepulti” (I, v. 179)</i>	¡Gozaos allá, Oracios sepultados,
I, v. 336	y a las venas da Venus fuego al fuego <i>“et Venus in uinis ignis in igne fuit” (I, v. 244)</i>	y a las venas va Venus: fuego al fuego
I, v. 352	pues mata, y que es muy sana le dijeron!” <i>El sentido exige el pronombre personal de tercera persona (le); no el pronombre personal de primera persona (me) del códice 961 de la BPM.</i>	pues mata, y que es muy sana me dijeron!”

<sup>41</sup> Renuncio a citar muchos otros lugares dudosos, en los que los diferentes códices ofrecen lecciones distintas, pero plausibles todas ellas. Por lo demás, el lector puede acudir al “Aparato crítico”, resultante de la “collatio” realizada con cada uno de los tres libros.

## INTRODUCCIÓN

I, v. 402	del monte Ida un bello toro había <i>Remito a los versos latinos que dan lugar a la traducción: "forte sub umbrasis nemorosae vallibus Idea/candidus, armenti gloria, taurus erat" (I, v. 290)</i>	del mago Adlante un bello toro avía,
I, v. 775	cuando a Juno por la Estigia le juraba <i>El verso latino dice "per Styga Iunoni falsum iurare solebat" (I, v. 635).</i>	cuando a Juno ser casto le juraba
II, v. 108	debe ser con el Marso y con sus sonos <i>El sentido exige esta lectura (que también confirma el códice ms. Corsini 970) frente a la del códice 961 BPM.</i>	de verse con el Marso y con sus sonos
II, v. 176	dar palabras, si reales no tenía <i>El sentido exige esta lectura (que también confirma el ms. Corsini 970) frente a la del códice 961 BPM</i>	dar palabras si vales no podía
II, v. 572	saldrás en aquesta arte aventajado <i>El sentido exige esta lectura (que también confirma el ms. Corsini 970) frente a la del códice 961 BPM</i>	salir en esta corte aventajado
II, v. 679	pues nunca, con ser flaca y desgraciada <i>El sentido exige esta lectura, frente a la de los códices 961 BPM y 970 de la Biblioteca Corsiniana.</i>	pues nunca, con ser vaça, a la robada
II, v. 756	que no sólo a lanza fue ella hecha <i>El sentido exige esta lectura (que también confirma el ms. Corsini 970) frente a la del códice 961 BPM</i>	que no sólo la lanza fue derecha
III, v. 66	y ayer guirnaldas deste pino hacía <i>El sentido exige esta lectura (que también confirma el ms. Corsini 970) frente a la del códice 961 BPM</i>	y ayer guirnaldas deste espino hazía.
III, v. 83	Pues ultra de sí, Adonis Venus precia.	Pues plora, de su Adonis Venus preçia.
III, v. 93	Quien escusa mujer, y de sí abusa <i>El sentido exige esta lectura (que también confirma el ms. Corsini 970) frente a la del códice 961 BPM</i>	¿Quién ay que, pues de muera hazer sal se usa,

III, v. 195	Tomáis del albayalde la blancura <i>El sentido exige esta lectura (que también confirma el ms. Corsini 970) frente a la del códice 961 BPM</i>	Tomáis del alba ya de la blancura
III, v. 375	los teatros, la esgrima y los circos <i>El sentido exige esta lectura (que también confirma el ms. Corsini 970) frente a la del códice 961 BPM</i>	los teatros, la esquina y los çirceos

La “collatio” de todos los manuscritos (con unos resultados que presentaré en un futuro trabajo) permite extraer, en relación al testimonio que yo transcribo, algunas conclusiones que anticipo:

-El manuscrito florentino es el más respetuoso con expresiones características de otros textos atribuidos a Melchor de la Serna.

-El copista del ms. VII-354 es laísta (pero sólo en las formas pronominales en singular: “Escríbela palabras lisonjeras”, por ejemplo), y no faltan tampoco ejemplos de leísmo (“aquel día por negro has de contalle”), casi siempre motivados por la rima.

-Usa el artículo ‘el’ delante de voces que comienzan por ‘a’ tónica (“el aura”), frente a lo que ocurre con el manuscrito 961 BP (siempre “la aura”).

-No se registran tantos errores, como en el resto de manuscritos, en la transcripción los nombre propios citados en los *exempla*, ni en la interpretación de las referencias que tales nombres sugieren.

-Es más meticuloso con la medida de los versos. Véase, como ejemplo, “Saber también danzar es importante” (VII-354 BNCF) frente al “Saber bien danzar es importante” (961 BP).

No anticiparé aquí más sobre las posibilidades de estudio que resultan de la “collatio”, pero sí apuntaré que el cotejo de las fuentes sobre las que he trabajado ofrece materiales muy interesantes, en las

## INTRODUCCIÓN

divergencias, para el análisis de los “usus scribendi” de los copistas<sup>42</sup> y de su participación en el texto, así como para el establecimiento, en las convergencias, de rasgos suficientes (léxico, vacilación en el uso de pronombre proclítico y enclítico en los imperativos, formas derivadas del ablativo absoluto latino, ciertos rasgos dialectales, etc.) para trazar el perfil verbal del autor. Pero aplazo los resultados para un futuro trabajo.

En conclusión, el conjunto de circunstancias descritas justifica la elección del testimonio que se conserva en la Biblioteca Nazionale Centrale de Firenze, recurriendo al resto de testimonios para la enmienda de los lugares sospechosos de error. He enmendado también (“ope ingenii”) claros errores del copista (no son muchos, ciertamente, y siempre evidentes), como es el caso de algunas concordancias.

### Transcripción

Recurso a la modernización ortográfica, aunque me mantengo “conservador” en la línea de lo establecido por “La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica” (Pascual: 1990): la modernización nunca debe alcanzar a aquellos casos en los que la grafía del manuscrito proporciona cierta información (desde la fonética a la semántica, incluyendo la pragmática) que quedaría anulada con la modernización de la grafía. Menos “conservador” me manifiesto en la regularización de la acentuación y de la puntuación, que intento acercar a los usos del español actual.

Por las razones expuestas para justificar la relativa modernización del texto que ofrezco, se explica la conservación de formas arcaicas del futuro contracto, tales como *verná* o *tenrá*. Mantengo también la asimilación de líquidas en casos de *infinitivo* + *pronombre enclítico* con formas como *contemplalla*, porque casi siempre la rima así lo justifica. Asimismo soy respetuoso con los latinismos en términos como *rugas* u *opificio*; y respeto formas diptongadas (*entriego*) que hoy se han perdido.

---

<sup>42</sup> En efecto, la existencia de varias copias manuscritas pueden ser el punto de partida para entender el trabajo de los copistas, co-autores hasta cierto punto de los textos que han llegado a nosotros, sobre todo en aquellos casos en los que, como ocurre con el *Arte de amor*, la transmisión se escapa por completo del control del autor. Aplazo para este trabajo los resultados de la “collatio” de todos los testimonios (los tres manuscritos conocidos + edición del ms. 961 BPM), que confío me permitirán sacar conclusiones muy interesantes sobre el papel del “copista como autor” (Canfora: 2014). Para trabajos preocupados por el tema de la autoría, urge, desde luego, conocer un poco mejor de lo que hoy la conocemos la labor de los copistas, determinante en porcentaje nada irrelevante de la lengua con la que se nos han transmitido ciertos textos, con lo que ello supone de dificultad añadida en los casos de atribución.

Conservo igualmente las vacilaciones vocálicas (*i/e*, *o/u*) de las átonas (*conviniēte*, *puliciā*). Finalmente respeto las formas contractas de la preposición y el pronombre deíctico o personal en formas como *deste*, *desa*, *daquesto*, *dél*. En cualquier caso, tengo siempre en cuenta que ninguno de los fenómenos hoy en desuso que conservo se convierta en un obstáculo para la intelección del discurso.

Sí que regularizo el uso de *h*, de *s* y *ss*, así como el de la grafía *v* e *y* para los valores consonánticos y la *u* e *i* para los vocálicos. Simplifico las geminadas *cc*, *pp*, y en general los grupos consonánticos; transcribo *ph* como *f*, *th* como *t*, y *ch* como *c* o *q* en casos como *choro* o *Chirón*. Acomodo al uso actual, las variantes gráficas *c/z/ç* y lo mismo hago con *j/x/g*, con *b/v*, *c/q*.

### Anotación y aparato crítico

Ofrezco a pie de página del texto anotaciones para facilitar, sobre todo, el correcto entendimiento y significado de las alusiones cultas (referentes mitológicos e históricos) que se encuentran en el texto. Y me sirvo también de las notas para dejar constancia de los lugares del texto base (CL VII 354 de BNCF), que he enmendado a partir del manuscrito Corsini o de la edición del ms. 961 de la Biblioteca Real. Como complemento, al final de los tres libros del *Arte de amor* ofrezco el resultado de la “collatio” (ms. CL VII 354 de BNCF y edición del ms. 961 BPM), sin considerar relevante en mi cotejo la puntuación, las mayúsculas ni las grafías objeto de modernización (ninguno de estos fenómenos encuentra reflejo, pues, en el aparato crítico).

Con los signos ~ y ^ se indican ausencias o presencias (respectivamente) en los testimonios a los que el signo afecta.



## BIBLIOGRAFÍA

- Arcaz Pozo, Juan Luis (1992), *Las obras amatorias de Ovidio en los manuscritos de España*, Madrid, Universidad Complutense.
- Alonso, Álvaro (2010), “Castillejo traductor de Ovidio: acerca de un artificio de la poesía erótica”, *eHumanista*, 15, págs. 38-47.
- Blackmore, J. y Hutcheson, G. S., ed. (1999), *Queer Iberia. Sexualities, Culture and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, Durham, Duke University Press.
- Blasco, Javier (2015), “En el nombre de Venus. Un arte de amar español del siglo XVI”, en *Lasciva est nobis pagina... Erotismo y literatura española en los Siglos de Oro*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, págs. 143-179.
- (2016) “¿No es esto animal?: Ovidio versus Petrarca”, *En la concha de Venus amarrado*, Madrid, Visor (en prensa).
- Botta, Patrizia (2006), «Algunas calas en la risa áurea y en los problemas de su traducción», en *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006, 75-112.
- Botero García, Mario Martín (2010), «Las traducciones de Ovidio en la Edad Media: El Lai de Narcisse», *Hermeneus*, 12, págs. 31-54.
- Canfora, Luciano (2014), *El copista como autor*, Salamanca, Delirio.
- Carbón, Damián (1541), *Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas*, Mallorca, Hernando de Cansoles.
- Carreira, A. (1981), “Notas al Jardín de Venus”, *Criticón*, 13, págs. 107-122.
- (1994), *Nuevos poemas atribuidos a Góngora: letrillas, sonetos, décimas y poemas varios*, Barcelona, Sirmio.

- (2008), «La obra poética de Damián Cornejo: cuatro manuscritos más y uno menos», *Criticón*, 103-104, págs. 39-54.
- Castro, Francisco de (1627), *Reformación Christina (1585)*, Sevilla.
- Cerezo, A. ed. (2001), *Literatura erótica en España. Repertorio de obras 1519-1936*, Madrid, Ollero y Ramos.
- Chas Aguión, Antonio (2002), *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Editorial Fundación.
- Cruz Casado, A. ed. (1997), *El cortijo de Afrodita. Estudios sobre literatura y erotismo*, Málaga, Universidad de Málaga.
- Cruz, Juan de la (1998), *Cántico espiritual. Segunda redacción, ed. Eulogio Pacho*, Burgos, Editorial Monte Carmelo.
- Deanda-Camacho, Elena (2010), *Ofensiva a los oídos plácidos: poéticas y políticas de la obscenidad y la censura en la España Trasalántica*, Nashville, Tennessee, Graduate School of Vanderbilt University (Tesis doctoral).
- Díez Fernández, José Ignacio (1989), «Introducción» a Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, Barcelona, Planeta.
- (2003), “Elogios, preguntas, recetas y remedios”, *Canente, revista literaria*, 5-6, págs. 141-162.
- (2015), “De la raíz a las puntas (con un insecto en medio): la poesía erótica de Diego Hurtado de Mendoza ‘reloaded’”, *Studia aurea*, 9, págs. 595-629.
- Ferrari, Anna (2011), *Dizionario dei luoghi del mito: Geografia reale e immaginaria del mondo classico*, Milano, RSC Libri.
- Gómez Canseco, L., Alonso Gallo, L. y Zambrano, P. ed. (1997), *El sexo en la literatura*, Huelva, Universidad de Huelva.
- Gotor, J. L. (1980), “Fray Melchor de la Serna, poeta «ovidiano» inédito del siglo XVI», en *Codici della trasgressività in área ispanica. Atti del Convegno di Verona*, Verona, Università degli Studi (Padova), pp. 143-165.
- Haley, G. ed. (1977), *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Herrera, Fernando (1985), *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra.
- Hurtado de Mendoza, Diego (1995), *Poesía erótica*, ed. de J. J. Díez Fernández, Archidona (Málaga), Aljibe.
- Hutchinson, Steven (2004), “El ars erotica de fray Melchor de la Serna”, en *Literatura y transgresión*, ed. Fermín Sierra Martínez, Diálogos hispánicos, 24, págs. 151-167.
- Knapp, W. I (1877), *Obras poéticas*, Madrid, Colección de libros



- españoles raros y curiosos.
- Lara Garrido, José ed. (1981), Luis Barahona de soto, *Las lágrimas de Angélica*, Madrid, Cátedra.
- ed. (1988) *Cancionero antequerano I. Variedad de Sonetos*, Málaga, Diputación de Málaga.
- Labrador Herraiz, J. J. (1974), *Poesía dialogada medieval (La pregunta en el "Cancionero de Baena". Estudio y antología)*, Madrid, Ediciones Maisal.
- Labrador Herraiz, J. J., DiFranco, R. A. y Bernard, L. A., eds. (2001), *Poesías de Fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo XVI: Códice 22.058 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Málaga, Universidad de Málaga.
- Labrador Herraiz, J. J., DiFranco (2009), *Diccionario Filológico de Literatura Española*, (Siglo XVI), Madrid, Castalia, págs. 689-700.
- Laplana Gil, José Enrique (1990), "El erotismo y la literatura clásica española", *Edad de Oro*, 9, págs. 205-207.
- León Marchante, Manuel de (1722-1733), *Obras poéticas póstumas que a diversos assumptos escribió el maestro Manuel de León Marchante*, Madrid, Gabriel del Barrio, a costa de Fernando Monge, 3 vols.
- Lissorgues, Yves (1978), "Obras de burlas de Fray Melchor de la Serna: I. *La novela de las madejas*", *Críticón*, 3, pp. 1-27.
- López-Baralt, L. y Márquez Villanueva, F. ed. (1995), *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, Modos y fronteras*, México, El colegio de México.
- Mariana, Juan de (1950), *De spectaculis liber singularis*, traducido como *Tratado contra los juegos públicos (1609)*, en *Obras del padre Juan de Mariana*, Madrid, Atlas.
- Marín Cepeda, Patricia (2016), *En la concha de Venus amarrado. Estudios de erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor.
- Marini, Massimo (2015), "Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (III): il Ms. Corsini 970", *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, número 4, págs. 60-77
- Massoli, M. (1986), "Avant-propos ad una edizione critica del «Cancionero» salmantino di Girolamo da Sommaia», en *Lavori Ispanici Serie V: in memoria di Joaquín Arce*, Pisa, C. Cursi Editore, págs. 117-163.
- McGrady, Donald ed. (1974), Cristóbal de Tamariz, *Novelas en verso*, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro.
- , (1984), "Notas sobre el enigma erótico, con

- especial referencia a los Cuarenta enigmas en lengua española”, *Criticón*, 27, págs. 71-108.
- Montañés, Luis (1977) “Presentación” del *Jardín de flores y ramillete de sonetos eróticos del Siglo de Oro. Fray Melchor de la Serna y otros*, Madrid, Gisa Ediciones.
- Morales, G. ed. (1998), *Antología de la literatura erótica*, Madrid, Espasa Calpe.
- Pascual, José Antonio, (1990) “La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica”, AISO. Actas II, págs. 37-57.
- Pintacuda, P. (2005), *Edizione critica dei “Libro romanzero de canciones, romances y algunas nuevas para passar la siesta a los que para dormir tienen la gana compilato da Alonso de Navarrete*, Pisa, Edizioni ETS.
- Portl, Klaus (1978) “La obra poética de Fray Damián Cornejo (1629-1707). Los problemas de una edición crítica a base de los apógrafos”, *Ibero-romania*, 7.
- Quevedo, Francisco (1993), *Prosa festiva completa*. Ed. Celsa Carmen García-Valdés, Madrid, Cátedra.
- Ramírez de Verger, A. (1998), “Introducción a los *Remedios*”, Publio Ovidio Nasón, *Obra amatoria III: Remedios de amor. Cremas para la cara de mujer*. Madrid, CSIC, 1998, págs. LXXXV y ss.
- Río Torres-Murciano (2012), «Decir con el arte que este dice. Hernando de Acuña, traductor of Ovid», *RFE*, XCII, págs. 117-133.
- Rodríguez Marín, Francisco (1907), *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos (reimpresión facsímil en Málaga), Universidad, 2004.
- Rodríguez Moñino, Antonio (1956), *Novelas y Cuentos en verso del Licenciado Tamariz (Siglo XVI)*, Valencia, La fonte que mana y corre.
- Rubio Árcuez, Marcial (2011), “Hernando de Acuña, traductor”, en *Huir procuro el encarecimiento*, ed. Gragorio Cabello y Soledad Pérez-Abadín, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, págs. 277 y ss.
- Sanz Hermida, Jacobo (1996), “Ensoñación y transformismo: la parodia erótica en *El sueño de la viuda* de fray Melchor de la Serna”, en *Actas del III Congreso de la AISO, I*, Toulouse-Pamplona, págs. 513-523.
- Schwartz, Lía (2011), “¿Qué escribió Quevedo? Poemas atribuidos”, *Revista de Libros*, nº 177, septiembre. (<http://www.revistadelibros>).

- com/articulo\_imprimible.php?art=5014&t=articulos).
- Schevill, Rudolph (1913), *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, University of California Press.
- Vázquez García, F. y Moreno Mengíbar, A. ed. (1997), *Sexo y razón*, Madrid, Akal.
- Vicens, T., trad. y ed. (1978), *Speculum al joder. Tratado de recetas y consejos sobre el coito*, ed. y trad. de T. Vicens, Palma de Mallorca, Calamus Scriptorius.
- Vigier, F. (1979), «Réremies à l'amour en Espagne aux XVè et XVIè siècles», *Travaux de l'Institut d'Études Hispaniques et Portugaises de l'Université de Tours*, Tours, Série Etudes Hispaniques II, págs. 151-184.
- Vives, Luis (1793), *Instrucción de la muger christiana: obra compuesta en latín por el célebre Juan Luis Vives que traduxo a la lengua castellana Juan Justiniano*, Madrid, Imprenta de don Benito Cano.
- Zorita, C. A., DiFranco, R. A. y Labrador J. J. (1991), *Poesías del maestro León y de Fr. Melchor de la Serna y otros (S. XVI). Códice número 961 de la Biblioteca Real de Madrid*, Cleveland, Cleveland State University.