

UN GÉNERO INSTAURADO: LA *SILVA CURIOSA* (1583) DE JULIÁN DE MEDRANO

A Established Genre: Silva Curiosa (1583) by Julián de Medrano

Lilith LEE*
Universidad de Girona

Resumen

El presente artículo examina una obra determinada, la *Silva curiosa* de Julián de Medrano, publicada en el año 1583, y pretende situarla dentro de la trayectoria de la silva en prosa como un género renacentista. Primero se trata muy brevemente la vida del autor para entender su motivo de escribir esta *Silva*. Después, se describe la estructura variada y los temas diversas que se incluyen en la obra. Las últimas apartados analizan algunos elementos recurrentes en distintas partes del libro que parecen no vinculadas, que el autor usa para tejer el texto, dándole una organización alternativa a través de los personajes y temas paralelos, y creando un mundo de fantasía, lleno de magia y nigromancia.

Palabras clave: género literario, Julián de Medrano, literatura española del siglo XVI, silva, cuevas, magia, nigromancia

Abstract

This article examines the work *Silva curiosa* by Julián de Medrano, published in the year 1583, and aims at locating it within the trajectory of silva written in prose as a Renaissance genre. First, the author's life is briefly discussed in order to give an idea of his motives for writing this book. After that, the section on structure and content looks at the diversity and variety of genres and subjects that are included in the work. The last sections of the article focus on several recurrent elements in different parts of *Silva curiosa*, which do not appear to be related to each other, but from further analysis it can be seen that the author uses them to weave the text together, giving it an alternative organization through the

* Profesora visitante, doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona y Máster en Literatura Inglesa por The University of Sussex. Correo electrónico: lilith.lee@udg.edu. Fecha de recepción del artículo: 28 de octubre de 2011. Fecha de aceptación: 21 de noviembre de 2011.

parallel characters and themes, and thus creating a world of fantasy, full of magic and necromancy.

Key words: literary genre, Julián de Medrano, sixteenth-century Spanish literature, silva, caves, magic, necromancy

1. INTRODUCCIÓN

En el siglo XVI aparecieron una serie de textos que llevaba *silva* en el título, el más conocido sería *Silva de varia lección* (1540) de Pedro Mexía, que vio ciento y siete ediciones y traducciones a lenguas extranjeras en un poco más de medio siglo. Aparte de su éxito editorial, la obra de Mexía marca una rotura con las publicaciones latinas tituladas *silva* del siglo anterior, que se acercan a las colecciones de lugares comunes, el contenido de las cuales está organizado bajo tópicos. Estas colecciones muchas veces son para el uso escolar. Dicha organización refleja y representa determinada visión e interpretación del mundo de conocimientos.¹ En cambio, la característica más representativa de la silva mejiana es la falta de orden en la organización de materias, que el autor señala como una virtud de su obra. El desorden en la estructura recupera el uso de la palabra *silva* en la literatura clásica, como almacén de materias primas sin ningún orden. Este hecho tiene importancia no solo en el sentido de que una serie de obras le siguieron en la manera de composición —que se tratará posteriormente—, sino también porque la interpretación de Mexía llega a dar la palabra *silva* su significado moderno como se registra en el *DRAE*: «Colección de varias materias o temas, escritos sin método ni orden».²

Después de la publicación de la *Silva de varia lección*, se imprimieron varias obras tituladas silva, que contribuyeron a consolidar la silva como un género literario, el antecedente de las revistas científicas.³ Este artículo analizará una de estas silvas en prosa, la *Silva curiosa* (1583) de Julián de Medrano, y formaría parte de un estudio sobre la trayectoria de la silva

-
1. Véanse Ann Moss, *Printed commonplace-books and the structure of Renaissance thought*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 187; Alastair Fowler, *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 186-187.
 2. Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2001, 2 vols.
 3. Véase Frans de Bruyn, «The classical silva and the generic development of scientific writing in seventeenth-century England», *New literary history*, 32, 2001, pp. 347-373.

como género literario en el siglo XVI.⁴ En los siguientes apartados, primero se trazarán muy brevemente la semblanza del autor. Después, se tratarán la intención de Medrano al escribir su obra, el contenido y la estructura de la *Silva curiosa*. En los apartados posteriores, se examinarán los elementos recurrentes y cómo estos establecen la *silva* como género.

2. VIDA Y OBRAS

Julián de Medrano (o Julio Íñiguez⁵ de Medrano como aparece a veces dentro del texto), caballero navarro, publicó en el año 1583 una obra titulada la *Silva curiosa*, dedicada a la reina Margarita de Navarra. Nació alrededor de 1540, pero no se conoce el año de su fallecimiento. Fue cortesano en la corte francesa, a la que fue leal hasta el punto de participar en una batalla contra España en 1595 y escribir poemas elogiosos a Enrique III, quien «nunca terná par en todo el mundo» (p. 310).⁶ Medrano figura también como

-
4. La autora ha publicado una serie de artículos sobre varias *silvas* en prosa al examinar la tradición y desarrollo de este género: «Las *silvas* de Juan Lorenzo Palmireno», *Revista de literatura*, 136, 2006, pp. 447-469. «Silva, comentario y memorial: la *Silva palentina* de Alonso Fernández de Madrid», *Silva*, 6, 2007, pp. 179-206. «Entre sermón y pasatiempo: la *Silva espiritual de varias consideraciones* (1587) de Antonio Álvarez de Benavente», *Verdad y vida*, 251-252, 2008, pp. 233-268. «La trayectoria de un género renacentista: la *silva*», en Francisco Bautista Pérez & Jimena Gamba Corradine, eds., *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, San Millán de la Cogolla & La SEMYR, 2010, pp. 613-622. «Una selva de problemas: la *Silva de varias cuestiones naturales y morales* (1575) del maestro Jerónimo Campos», *Studium*, 16, 2010, pp. 77-104. «La *silva* y proyectos científicos (1557-1626): Juan Pérez de Moya, Jerónimo Campos y Francis Bacon», en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, eds., *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago de Compostela, Universidad, 2011, 3 vols., vol. 2, pp. 329-336.
 5. Sigo la grafía y la puntuación en el texto proporcionado por Alcalá Galán en su edición crítica: Mercedes Alcalá Galán, *La silva curiosa de Julián de Medrano. Estudio y edición crítica*, Nueva York, Peter Lang, 1998. El nombre del autor en algunas ocasiones es corregido en la segunda edición (1608) por el editor como «Íñiguez». Los números de las páginas de la *Silva curiosa* serán indicadas detrás de las citas en el texto.
 6. Véase el estudio preliminar de la edición crítica de Alcalá Galán (*op. cit.*, pp. 5-6) que ha examinado los datos disponibles sobre la vida del autor. Mata Induráin aventura más: «Debió de nacer en Igúzquiza (Navarra), en el palacio de los Vélaz de Medrano, hacia el año 1540. Fue uno de los maestros españoles que marcharon a Francia en el último tercio del siglo XVI a enseñar el castellano en París y vivió al servicio de la reina Margarita de Valois en la ermita de Bois de Vincennes». Carlos Mata Induráin, «Aspectos emblemáticos de la *Silva curiosa de historias* (1583) de Julián de Medrano», en Rafael Zafra & José Javier Azanza, eds., *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000, pp. 281-295, p. 281.

autor de otra obra, *Historia singular de seis animales, del can, del caballo, del oso, del lobo, del ciervo y del elefante* (Nicolas Chesneau, 1583), cuyo contenido coincide con el *Del can y del caballo* de Luis Pérez, publicado en 1568, lo cual lleva algunos críticos a la improbable suposición de que estos dos autores fueran la misma persona.⁷ Otra controversia relacionada con Medrano fue creada por César Oudin, quien, en su edición del año 1608, adjuntó al final de la *Silva curiosa* la *Novela del curioso impertinente* de Cervantes, lo cual produjo una pequeña polémica en el final del siglo XVIII sobre la autoría de dicha parte.⁸

La *Silva curiosa* tuvo dos ediciones, ambas publicadas en París. La primera se imprimió por Nicolas Chesneau en 1583, y la segunda por César Oudin en 1608. Existe otra edición del año 1580 a cargo del impresor Joan Escartilla en Zaragoza, pero se considera haber sido una edición pirata. En el siglo XIX se publicó otra vez, incluida por José María Sbarbi en su compilación *El refranero general español*, Madrid, 1878. Finalmente, apareció en 1998 la edición crítica, preparada por Mercedes Alcalá Galán.⁹

3. LA INTENCIÓN: ENTRETENER Y DESCUBRIR SECRETOS

En la epístola dedicatoria a la reina Margarita, Medrano expone la intención de su obra, que es la de cumplir la orden de la reina, quien le ha mandado componer «un libro de empresas y divisas españolas, y alguna otra obra en lengua Española de sujetos varios y curiosos» (p. 74). El autor subraya que la obra está hecha a medida para el gusto de la reina: «En la qual solamente he trabajado de poner cosas que me parece serán a V.^a M.^{ad}. recreativas y gustosas» (p. 75). Señala repetidamente que es para entrete-

7. Concretamente a Francisco de Uhagón y Enrique de Leguina, como menciona Alcalá Galán (*op. cit.*, p. 56), quien lista los argumentos contra la imposible conjetura.

8. Véase Alcalá Galán (*op. cit.*, p. 7), donde la editora reproduce la polémica registrada por José María Sbarbi, quien incluye la *Silva curiosa* en su *El refranero general español*. Además, consúltese el estudio de Joaquín Álvarez Barrientos, «Controversias acerca de la autoría de varias novelas de Cervantes en el siglo XVIII: “El curioso impertinente, Rinconete y Cortadillo y el celoso extremeño”», en Sebastián Neumeister, ed., *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 agosto 1986 Berlín*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, 2 vols., vol. 1, pp. 301-310. El crítico ofrece detalles sobre la polémica.

9. Para la historia de la publicación de la obra, véanse Alcalá Galán (*op. cit.*, pp. 3-5) y Andrés Gallego Barnés, «Le chemin de Saint-Jacques d'un courtisan de Marguerite de Navarre, Julián Iníiguez de Medrano», *Compostellanum*, 42, 1997, pp. 351-370, esp. pp. 351-352.

nimiento de la reina: «En este primero hallará V^a. M^{ad}. varias materias muy recreativas» (p. 73) y «conociendo que V^a. M^{ad}. se recrea naturalmente en cosas diversas y curiosas» (p. 74).

Pero pronto se descubre otro objetivo del autor, que es el de revelar los secretos de la naturaleza, que se relacionan con el personaje el ermitaño de Salamanca, quien posee y sabe utilizar estos secretos a su favor y los enseña a sus discípulos. Se establece un paralelismo entre este y otro personaje, el de Cristóbal, quien también guarda y practica los secretos de la naturaleza, pero desde un lado oscuro, la nigromancia. Se tratará más adelante la función de los protagonistas de acontecimientos registrados en la obra.

Aparte de expresarse a través de estos personajes, los secretos de la naturaleza también tienen otro tipo de presencia en la obra. Medrano tiene la intención de registrar estos secretos en el libro séptimo; además, si se considera la tabla que ofrece el autor para los seis libros restantes, todos tratan de algún modo de las propiedades o secretos de la naturaleza:

El segundo trata de la natura de las yerbas y plantas, y de sus más raras virtudes experimentadas y verdaderas.

El tercero, de la propiedad y virtudes de las piedras preciosas y de los provechos que se pueden sacar d'ellas, escogidos por experientia.

El cuarto enseña la propiedad, natura y virtudes de muchos animales terrestres, y descubre muchos secretos experimentados que se sacan de ellos.

El quinto, de la propiedad y natura de los pesces, y de los provechos que de ellos se saccan.

El sexto, de la natura, virtudes y provechos de las aves celestes y terrestres, con muchos secretos experimentados y miraculosos (pp. 77-78).

El hecho de que no aparezcan estos libros o de que no se sabe si Medrano los escribió impide hacer cualquier conjetura sobre ellos, excepto que los secretos de la naturaleza son de mucho interés para el autor, que ha tocado el tema en todo el libro primero. Aunque las materias principales de este —como detalla en la epístola dedicatoria— son las divisas y empresas españolas, no tienen nada que ver con sus observaciones sobre la naturaleza. En la epístola procura que la reina lea también los otros libros que él aprecia mucho:

En este primero hallará V^a. M^{ad}. varias materias muy recreativas, pero, aunque los sugetos d'él sean curiosos, suplico a V. M. no dexé de passar adelante y emplear algunos ratos d'espacio en los otros seis libros siguientes, compuestos en prosa. Porque, si en este primero V^a. M^{ad}. goza de las flores, en los otros gustará el fructo sabroso de los más raros y curiosos secretos de natura que yo

he podido aprender y saccar de España y las Indias, y estando entre Italianos y Portugueses. Y pues ellos an seído por mí descubiertos y adquisitos con curiosidad y trabajo, no dudo que —conociendo mi buena voluntad— V^a. M^{ad}. no les favorezca con sus ojos (pp. 73-74).

Por otra parte, entre los poemas dedicatorios al principio de la obra, Medrano ofrece dos octavas «Al Lector» que señalan las dos funciones de la *Silva*:

Al Lector, Octava

Aquí podrá el agudo entendimiento,
El tiempo más pesado y enojoso
Entretener en gozo y en contento,
En este jardín dulce y deleitoso.
Aquí verá divinas cosas cierto,
Agudo stilo, grave y sonoro,
Dichos d'Amor su locura y cordura
Con veinte mil secretos de Natura.

Al Lector, otra Octava

Los que caçáis por el monte de Amores,
Curiosas invenciones desseando,
Entrad en esta *Silva*, y descansando
En ella gustaréis dos mil primores.
En ella cogereís diversas flores,
Si andar queréis en ella paseando,
Y en ella vuestros males encantando
Olvidaréis trabajos y dolores (p. 84).

El autor subraya en estos versos el aspecto recreativo de su obra «Olvidaréis trabajos y dolores» y la índole reveladora de la *Silva*: «Con veinte mil secretos de Natura». Estas dos intenciones determinan el contenido de la obra.

4. EL CONTENIDO Y LA ESTRUCTURA

Como Medrano explica en la epístola, el objetivo es buscar el entretenimiento de la reina Margarita de Navarra, la destinataria de la misma. Para cumplir esto, la *Silva* consiste en una variedad de materias dispares que se dividen en dos partes, y en cada parte, dos secciones.

La *Silva curiosa* se abre con la parte denominada «Curiosas letras y motes breves y mui sentidos, con diversos dichos d'Amor harto graciosos; i también Algunas preguntas, proverbios y sentencias morales, con Reffranes

graves y mui hermosos» (p. 85). Bajo este título añade «Libro Primero»; no resulta claro si se refiere al primer libro de los siete de la *Silva curiosa*, o de esta sección paremiológica. Se ve desde el principio que Medrano tiene la voluntad de organizar su obra; sin embargo, este plan no parece que se haya materializado, puesto que el libro primero no se ha seguido por un «Libro Segundo». Muchos de los versos que llenan sus primeras páginas son fragmentos sacados de otras compilaciones.¹⁰ Los títulos de los textos en verso varían desde una materia como «Desconcierto d'Amor» a una aproximación genérica como «Letra», a un simple seguimiento de lo anterior como «Otra». En ocasiones, los versos se agrupan con descripciones como «Versos sentidos y provechosos». Repentinamente, el autor cambia el rumbo y torna a una declaración para introducir un diálogo en verso que los encuentra gracioso. Tras esto, Medrano intercala algunos comentarios entre versos, a veces para relacionarlos, como por ejemplo: «Sobre esta sententia —o letra de cortesano— un francés discreto, teniendo larga experiencia de la corte, compuso estos versos siguientes; y, por ser ellos mui a propósito y verdaderos, quiero aquí escribir te los» (p. 96). Otras veces, los comentarios ofrecen la ocasión de expresar sus opiniones:

De día en día veo veinte enamorados, y la mayor parte dellos locos y fanfarrones. Los quales —desseando ensalçar la hermosura de sus damas— dizen treinta necedades, no sabiendo en qué consiste la hermosura ni corporal ni divina. Pero, si tú desseas saber de mí lo que yo aprendí en mi aldea destas dos hermosuras, observa lo siguiente en tu memoria (p. 97).

En todos los casos, Medrano se empeña en explicar las razones por las que incluye las materias elegidas.

Esta estructura improvisada continúa en otros apartados de esta primera parte, que se titulan «Proverbios y Refranes con algunos mottes de divisas y sentencias», «Refranes antiquísimos, y otros muchos compuestos por el author», y «Observaciones naturales de los Antiguos: curiosas y verdaderas por la mayor parte».¹¹ El escritor navarro lista los refranes y proverbios, de modo que en algún momento parece que sigue un orden alfabético, pero ese orden se interrumpe de vez en cuando. Véase un ejemplo:

10. Ver las notas de Alcalá Galán donde la editora identifica las fuentes, y Mata Induráin (*op. cit.*).

11. Véase Andrés Gallego Barnés, «Función del refrán en la *Silva curiosa* de Julián Iñiguez de Medrano», *Paremia*, 8, 1999, pp. 207-213.

Muchos amigos en general, y uno solo y natural.
 Muérense los gattos, regocijan se los ratos.
 Necios y porfiados hazen riccos los lettrados.
 El amor ni señoría no quieren compañía.
 Ni casa en cantón, ni viña en rincón.
 Ni domes potro, ni tomes consejo de loco (p. 110).

Como en los apartados anteriores, Medrano agrega sus comentarios en prosa cuando lo considera oportuno, pero vuelve a exponer versos sin anunciar una transición, de modo que, refranes, prosas y versos se alternan sin un aparente orden. Sin embargo, cuando esta mezcla de composición se yuxtapone una con otra libremente, el escritor navarro explica que los enigmas no formarían parte de este conjunto, y los incluye solo por su cualidad entretenida: «Y aunque en esto yo me desvíe del sujetto propuesto de mi *Silva*, todavía por ser cosa recreativa y curiosa, quiero aquí ponerte algunos versos semejantes a este de arriba, y otros que son de diversa especie y Natura» (p. 116). Estos enigmas ocupan tres páginas y, al final, el autor vuelve a señalar su indebida inclusión: «Basten por agora estas enigmas porque, si yo me alargó más en el discurso dellas, sería apartarme demasiado del sendero y sujetto principiado» (p. 118). Parece que Medrano sigue un criterio, aunque no es aparente, a la hora de seleccionar sus materias.

Esta estructura flexible continúa hasta que el escritor navarro llega al tema de la mujer y los cuernos; expone en prosa su posición hacia el matrimonio, dando consejos contra los celos y advirtiendo la importancia de ignorar los cuernos. Después de este excursus, el texto se reanuda con los proverbios para terminar con los epitafios, los cuales reciben más tratamiento en otras partes de la obra.¹²

La primera parte contiene, aparte de los refranes y proverbios que forman la sección primera, una sección segunda titulada pastoril, «Versos pastoriles de Julio M. sentidos y harto graciosos», en donde Medrano incluye una colección de sonetos, motes, glosas, octavas, lamentaciones, canciones, etc. Estos poemas llevan al final a una narración sobre una

12. Sobre los epitafios en la *Silva curiosa*, véanse Sneyders de Vogel, «Histoire d'une inscription», *Neophilologus*, 16, 1931, pp. 241-246; Lina Rodríguez Cacho, «Los epitafios curiosos en las misceláneas», en I. Arellano et. al., eds., *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Toulouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, 3 vols., vol. 3, pp. 435-446.

relación amorosa entre el pastor Coridón y la pastora Silvia —que Medrano llama «Aventura»—, que acaba con la consumación de amor que cierra la primera parte de la obra.

Igual que esta primera parte, la segunda también está dividida en dos secciones, que comienza con «Parte segunda de este primer libro, en la qual se contienen diversos dichos sentidos, agudas respuestas y cuentos mui graciosos y recreativos, con algunos Epitaphios curiosos». Como en el comienzo de la parte primera, se deja ver la intención del autor de organizar las materias. Bajo el epígrafe aparece «Cuento primero», pero la numeración concluye aquí y no se encuentra en otro lugar. En esta sección primera, Medrano recopila cuentos graciosos, la mayoría de los cuales, como señala Alcalá Galán, coinciden con las compilaciones de Juan Timoneda y de Juan Aragonés.¹³ Al final de esta sección de cuentos, Medrano incluye dos cartas entre los príncipes judíos de España y de Constantinopla, cartas que, aunque pertenecen a esta parte por su rasgo burlesco, amplían las variaciones de la *Silva* a las epístolas.¹⁴ Sigue a estas cartas otro cambio de enfoque con la correspondencia entre Marfisa y Julio, que lleva otra vez la narración hacia la pastoral. Este pequeño apartado actúa además como transición para la última sección de la segunda parte, que es sobre los epitafios:

Parte de los epitaphios curiosos hallados por Julio en diversas tierras, embiados a la Sabia y valerosa Marfisa, en las mismas lenguas naturales en las quales fueron compuestos. Y, por ser Marfisa experimentada y peritíssima en diversas scientias y en las lenguas estrangeras, el dicho Julio no se los explica ni declara. El discurso d'ellos principia por los hombres que an seido infelices y desdichados en la muerte (p. 229).

En esta sección, Medrano, o el personaje Julio, registra los epitafios que reunió en sus viajes; pero distinta a las otras, domina la exposición narrada en primera persona donde se explican las historias que el escritor ha averiguado relacionadas con los epitafios, y las titula «Aventura». El enfoque de esta sección se centra en una «aventura» de la propia experiencia del narrador, que ocupa cincuenta páginas que relatan su peregrinaje a Santiago.¹⁵

13. Véanse las notas correspondientes en su edición crítica.

14. Un sesgo inesperado actual de esta carta burlesca es el hecho de que ha sido utilizada como evidencia histórica para la propaganda antisionismo en el internet. Dicha carta se ha traducido en inglés y se cita la edición de 1608 con el nombre de Julio Iniguez (o Iniguez) de Medrano.

15. Sobre este peregrinaje, véanse David H. Darst, «El camino de Santiago en *La silva curiosa* (1583) de Julián de Medrano», en Manuel Criado de Val, dir., *Camineria hispánica*,

Esta es una historia entretenida con detalladas descripciones y conversaciones registradas sobre la nigromancia y acontecimientos insólitos que Julio y sus compañeros han vivido durante el viaje. Julio se encuentra en el camino con otros dos peregrinos —un bretón y un alemán—, y deciden viajar juntos. Pasan por una ermita que los vecinos les han dicho ser muy curiosa. La llegada a esta ermita desencadena una serie de sucesos sobrenaturales y revela los secretos que atormentan al alemán, a quien persigue el fantasma de un nigromante desde Colonia, donde ha estado involucrado en un trato demoníaco, y quien, al final de la narración, se encuentra con su muerte desdichada.

Otra línea de desarrollo se centra en el personaje Cristóbal, el fámulo deforme del ermitaño, quien posee el secreto de las ciencias ocultas. La narración progresa alrededor de los hechos del fámulo contados por el ermitaño y vistos por el propio Julio. Al haber ganado la amistad de Cristóbal, Julio consigue añadir a su historia los secretos ocultos detrás de tantos misterios ocasionados por la práctica del arte mágico.

Después de esta fascinante aventura, aunque Medrano intenta seguir con el registro de los epitafios, divaga brevemente con otra historia tenebrosa sobre Orcavella, una bruja que se mantiene en vida comiendo niños. La narración se centra en el episodio sobre el retiro de la bruja, quien encanta a un pastor para que levante una lápida para cubrir su sepulcro.¹⁶ Al pobre pastor se lo lleva Orcavella para que le sirva de colchón bajo la tierra.¹⁷ Después de esta digresión, Medrano continúa con los epitafios y las

Guadalajara, Aache, 1993, 2 vols., vol. 2, pp. 173-176; Gallego Barnés, «Le chemin», *op. cit.*, pp. 351-370. David R. Castillo, *Baroque horrors: Roots of the fantastic in the age of curiosities*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010, pp. 57-76. Castillo hace un análisis de *La silva curiosa* como antecedente de cuentos de terror.

16. Para el análisis de este episodio, véase Andrés Gallego Barnés, «Otro enigma en torno a Julián Iñiguez de Medrano: las dos Orcavellas», en I. Arellano *et. al.*, *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Toulouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, 3 vols., vol. 3, pp. 185-193. Castillo (*op. cit.*, pp. 73-75) ve aquí el sepulcro de Orcavella como la meta del peregrinaje de Medrano, en lugar del de Santiago.
17. Con este episodio Medrano introduce la figura de un indio bueno —un ermitaño indiano— al que el narrador llama «el buen padre» y al que agradece su cortesía («aunque fuese Indiano, mui rústico y salvaje») (p. 287). Sin embargo, por «su lengua bárbara y salvaje» (p. 287), «por ser la lengua de este salvaje tan oscura y tosca» (p. 288), el narrador casi cae en el encantamiento de la bruja al acercarse al sepulcro a no ser por el hecho de que un pastor le advirtió a tiempo. Sobre la presencia de las Indias en las obras misceláneas, véase Lina Rodríguez Cacho, «Del silencio y la curiosidad sobre América en las misceláneas», *Edad de Oro*, 10, 1991, pp. 167-186.

relaciones correspondientes que ha anotado durante sus viajes a distintos lugares. De ahí que el autor improvise otra organización para su narración, esta vez por países, desde Italia a Francia. Sin embargo, esta organización no se mantiene rígidamente; por ejemplo, un epitafio hallado en Atenas está puesto en el apartado de los epitafios encontrados en Italia (p. 299).

Además de esta mezcla de asuntos y modos de escribir, y las frecuentes digresiones que interrumpen los indicios de organización —como la división en dos partes y las dos secciones en cada parte—, Medrano también registra versos y epitafios en distintas lenguas, en castellano, en latín, en italiano y en francés, lo cual acentúa la sensación de diversidad.

El recorrido del contenido de la *Silva* muestra una voluntad continua de clasificación, sin embargo, las materias en ocasiones desafían esta organización rígida, lo cual intensifica la impresión de estar frente de un borrador de notas.

Por otra parte, hay algunos elementos que reaparecen en distintas secciones de la obra, que presentan otra manera de unificar los textos de la *Silva*. Se encuentran personajes y motivos que se repiten y se hacen eco en distintas partes. En el siguiente apartado, se examinarán algunos de estos elementos: las relaciones amorosas, las de maestro y discípulo, y la cueva y la magia.

5. ORGANIZACIÓN ALTERNATIVA: IMÁGENES ESPEJO

Estos elementos recurrentes se presentan como imágenes espejo que sirven como puentes, por un lado, para unificar la obra; por otro, para borrar el confín de los dos mundos: el ficticio y el real, en el que uno refleja al otro. En el siguiente análisis, se examinará cómo el autor maneja el intercambio de estos dos mundos a través de relaciones paralelas.

5.1. Relaciones amorosas

Hay tres personajes en la obra que se asocian y se contraponen: Julio, Coridón¹⁸ y Cristóbal. Estos tres hombres desempeñan los papeles de amante y el de discípulo.

18. Para las implicaciones del nombre Coridón en la literatura pastoril véase Fowler, *op. cit.*, pp. 77-78.

5.1.1. *Julio-Marfisa*

El nombre de Julio aparece a lo largo de la *Silva*. En ocasiones, el autor se identifica expresamente con él, así en la primera sección de la parte primera se trata del escritor navarro, como aparece en el epígrafe de un poema: «Julio Medrano en alabanza de las mugeres» (p. 128). Otras veces, Julio es un personaje que participa en los acontecimientos, como ocurre en la sección pastoril: él es el pastor que ha escrito varios versos a Marfisa (pp. 162-163), Philena (pp. 171-172) y Pandora (pp. 175-177).

La relación amorosa entre Julio y Marfisa surge de nuevo en la sección de cuentos en la segunda parte de la obra, en donde el lector se encuentra con una descripción de objetos, regalos de Marfisa a Julio, con la reproducción de unos motes. En esta corta narración que actúa como transición entre los cuentos (sección primera) y los epitafios (sección segunda), Julio aparece como un personaje, cuya historia está relatada en primera persona. Al final, Julio y el autor se fusionan en uno a través del anagrama que cierra la sección: «*Il devienda nomé*» (p. 227). Dicho anagrama del nombre de Medrano ya ha aparecido en el principio de la *Silva*, en un poema dedicatorio por el ermitaño de Salamanca (pp. 83-84).

Parece verosímil que Marfisa se refiera a la reina Margarita. Aquí Marfisa se describe como «una muger valerosa de alta sangre y virtuosísima». En otra ocasión, Marfisa escribe a Julio para pedirle que no le envíe más empresas y divisas, y, en su lugar, prefiere recibir epitafios que Julio pueda encontrar en tierras extrañas. La respuesta de Julio —«Julio, deseando obedescer en todas cosas a Marfisa, haze lo que ella le manda» (p. 225)— se hace eco de la epístola dedicatoria a la reina: «desseando en todas las cosas conformarme a su desseo, no hallando cosa que para su servicio me sea difícil ni trabajosa» (p. 74). Además, esta carta de Marfisa a Julio recuerda la misma epístola donde Medrano relata que fue la reina Margarita quien le «mandó que compusiese un libro de empresas y divisas españolas» (p. 74). En cierto modo, esta relación sirve como argumento de la obra, ya que las materias que el autor ha elegido son para cumplir los deseos de Marfisa. Por otra parte, el personaje Julio permite que el autor participe en los acontecimientos, contando historias y siendo objeto de la narración al mismo tiempo.

5.1.2. *Coridón-Silvia*

La relación Julio-Marfisa es paralela a la de Coridón-Silvia; esta última ocupa las páginas postreras de la sección pastoril de la primera parte. Coridón, desesperado de su amor, expresa su amor al hablar de las «prendas»

regaladas por Silvia, un acto que se hará eco más adelante cuando Julio hace lo mismo con los obsequios de Marfisa. La diferencia más marcada entre estas dos relaciones independientes es el amor consumado entre Coridón y Silvia, mientras que la de Julio y Marfisa pertenece a un amor platónico. La inclusión de la historia de Coridón y Silvia se presenta como realización de deseos.

5.1.3. *Cristóbal y su pastora encantada*

En contraste con Julio y Coridón y sus damas está el feísimo Cristóbal y el ridículo suceso en la cueva, donde este ha encantado una moza del pueblo para tener relaciones carnales con ella, como lo cuento el ermitaño a los peregrinos:

«[...] este diablo de fámulo que estava entre los braços de una pastora muy hermosa. La qual (como un buen pastor, hombre verdadero, me contó) el vellaco giboso tuvo encantada en sus amores siete meses enteros en aquel barranco y cueva, hasta que este buen padre los cogió sobre el furto. El qual, viendo cosa tan fea, esforçando sus flaccas piernas y braços, salta sobre Vulcano y Venus, y principia a dar tales golpes con su báculo sobre el perverso fámulo, y con tan grande cólera y enojo que si fuerça tuviera en sus antiguos braços y cansados, allí le huviera quebrantado la giba con todos sus huessos. Viendo que la pastora se le escondía en un rincón, principia a sagudir sobre ella con toda su fuerça. El fámulo, que con pacientia había çuffrido todos sus palos, viendo que le maltrataba su pastora, se pone a gritar deffendiéndola y parando los golpes, ladrando como un perro, y ase con los dientes la mano d'el báculo al pobre Ermitaño y le muerde con tal veneno y fuerça qu'el lastimado viejo, principiando a grittar, suelta el báculo y lo dexa caer en tierra. El malditto d'el giboso, cogiendo el palo, salta y arrebatá por el brazo su pastora, y s'escapa con ella huyendo como un demonio por aquel barranco abaxo...» (pp. 253-254).

La relación carece del amor y lo romántico, en contraste de las otras dos. Esta violenta escena solo puede provocar risa y repugnancia.

Estas tres relaciones amorosas tratan tres estratos en la vivencia del amor, desde la ideal en el amor platónico entre Julio y Marfisa, a la real de la consumación del amor de Coridón y Silvia, y a la simple satisfacción carnal de Cristóbal y la pastora.

5.2. Maestros-discípulos

Estos tres personajes también son discípulos de magos, y poseen conocimientos de la nigromancia. Julio y Coridón aprenden del ermitaño de Salamanca, Cristóbal hereda los secretos y libros del ermitaño quien le adoptó.

5.2.1. *Julio-ermitaño de Salamanca*

La relación entre Julio y el ermitaño de Salamanca parece ser próxima, y este tiene un papel destacado en la formación del autor y la composición de la *Silva curiosa*. El ermitaño de Salamanca resulta ser un personaje problemático. Aparece ya en la «*Tabla de los siete libros de la Silva de Íñiguez de Medrano*» (p. 77), donde el autor promete una séptima parte a su obra que registraría los secretos de la naturaleza proporcionados por los excelentes filósofos europeos incluyendo el ermitaño de Salamanca, quien también ocupa un lugar en la «*Tabla segunda del nombre de los autores*» con esta descripción: «Ermitaño de Salamanca, rarísimo en secretos y experiencias, sobre todos los frailes y Ermitaños de su tiempo, y en los milagros de natura muy especulativo, curioso y excelentísimo» (p. 79). Este Ermitaño tiene un nombre, que es «Bento Selvagio», y es quien dedica un poema al autor al principio de la obra con el anagrama del nombre de Medrano que se ha mencionado. El ermitaño de Salamanca sigue apareciendo como referente en distintos lugares, como cuando, al alabar a las mujeres y criticar a los hombres que las maldicen, Medrano lo cita:

Tales hombres, como dixo el Ermitaño de Salamanca, no tienen fuerza ni valentía en el corazón, porque quando la naturaleza dividió sus gracias y dones, el esfuerzo y ánimo que a los valientes encerró en el corazón, a estos ruines se lo puso en la lengua, no hallando en ellos fundamento más constante ni sólido. Por tanto, te aviso que d'ellos te apartes, y sigas el consejo d'el mismo Ermitaño donde dize: *Amigo, guarde de aquel que a todos mal dize, y todos a él* (p. 127).

En otra ocasión, cuando el autor está hablando sobre los celos, se refiere de nuevo al ermitaño de Salamanca:

Acuerdo me que entre los consejos qu'el Hermitaño de Salamanca me solía dar —hablando de los hombres celosos y cornudos— el buen viejo me dixo un día: «Hijo mío, entre las cosas que io te aconsejo, guárdate de tener miedo ni temor ninguno d'estas tres; porque tal temor (por la mayor parte) es un augurio y presagio certísimo que an de acontecer a los que las temen. Guárdate de ser medroso en tiempo de pestilencia. Guárdate de ser ni mostrarte covarde con tu enemigo. Y, sobre todo, no seas ni te muestres celoso a tu muger; porque, si tienes cuenta con ello, la landra persigue y salta sobre los medrosos; los golpes y cuchilladas las más vezes caen sobre los covardes, y naturalmente los cuernos caen por suerte a los celosos» (p. 142).

El ermitaño de Salamanca incluso escribe enigmas: «tú leerás mi *Vergel curioso*;¹⁹ en el qual, entre otras cosas aplacibles, tú hallarás Ciento veinte

19. El autor se refiere varias veces a este *Vergel curioso* que supuestamente contiene sus viajes, los enigmas y otros versos, etc., pero igual que los seis libros registrados en la tabla de la *Silva curiosa*, no parece que Medrano llegara a escribirlo.

Ænigmas harto hermosas; las settenta de las quales yo e compuesto, y las otras El Ermitaño de Salamanca» (pp. 118-119). La última aparición del ermitaño de Salamanca sigue siendo enigmática. Súbitamente, Medrano anuncia su presencia en Santiago:

I, volviendo a mis Epitaphios, sabrás que mi caro Bretón y yo nos hallamos harto rezios y fuertes para passar adelante, haviendo ya descansado quatorze días en Santiago; por consejo fatal d'el Ermitaño de Salamanca fuimos forçados de apartarnos y dexarnos el uno al otro en Señor Santiago (p. 287).

Durante el relato sobre su peregrinaje y los acontecimientos sucedidos y contados en la ermita, nunca ha mencionado la presencia del ermitaño de Salamanca.

Aunque el autor no menciona expresamente sus conocimientos en la magia, están aludidos en su estrecha relación con el ermitaño de Salamanca, y en el resumen de los restantes seis libros de la *Silva*, en donde Medrano planea incluir los secretos de la naturaleza y diversos experimentos misteriosos.

5.2.2. *Coridón-ermitaño de Salamanca*

Se revela la relación entre estos dos personajes en el relato sobre Silvia y Coridón, donde cuenta el uso de magia por este para calmar los animales furiosos:

Y, aviendo implorado el auxilio y socorro divino, quiso en tal passo de muerte servirse de la scientia que en las Indias avía aprendido, siendo discípulo del Ermitaño de Salamanca. Y, hallándose en un lugar harto llano, y d'el qual (siendo despoblado de grandes árboles) descubría las quatro partes del mundo, saccando un libro que el buen Ermitaño le avía dado —en el qual avía cosas admirables con secretos de grandíssima virtud y fuerça—, y poniéndolo sobre una piedra, principió a leer dentro. Y, tomando su cayado, hizo en aquel llano un círculo con ciertas letras y nombres estraños; con los quales, después de aver hecho un esconjuro sobre el círculo, amansó el furor de todos los brutos que por aquel desierto andavan. Y les quitó en tal manera su ferocidad y fuerça que —el esconjuro acabado—, continuando el Pastor Coridón su camino, todas las fieras que al encuentro le venían y passavan cerca dél corriendo con furia, en viéndole, se volvían mansísimas, y, baxando las cabeças, le passaban al lado hasta tocarle sin hazer le ningún mal ni daño (p. 190).

Coridón representa un discípulo cumplido que ya sabe manipular la magia para salvarse.

5.2.3. *Cristóbal-ermitaño*

De nuevo, Cristóbal funciona como el contraste para Coridón y Julio. El fámulo también aprende la magia de un ermitaño, como cuenta el ermitaño

actual de la ermita cerca del puerto de Malaventura donde ocurren tantos acontecimientos extraños:

«Este fámulo (como todos los pastores d'esta tierra me han dicho) fue hallado delante la puerta d'esta Ermita por un Ermitaño que aquí estava que era mui nombrado por su grande scientia y porque era grande mágico. El qual, viendo esta criatura enbuelta en un pellejo de cabra, aunque fuesse tan disforme y brutta que parecía un osso monstruoso quando nasce, mirando su gesto y conociendo que tenía figura de hombre, la tomó en su halda, y después de aver la batizado él mismo, dándole por nombre Christóbal salvage, la puso cerca del fuego, y movido de caridad embió su moço al monte por una cabra, y con su leche la crió hasta que principió a sustentarse d'otro mantenimiento. Cresciendo este niño, el Ermitaño (que lo tenía más caro que si fuera su hijo) principió a enseñarle de leer y escribir, y hallándolo dotado de un ingenio sotilíssimo (según dizen), él le hizo aprender experimentos mui estraños y admirables en las artes de Negromantia; y le mostró muchos secretos maravillosos de cosas que se hazen por la virtud y influencia de los cuerpos celestes, y con la efficatia y fuerça de palabras y esconjuros. Siendo ya este fámulo de edad de veinte y cinco años, y haziendo maravillosos effectos en esta scientia negra, el Ermitaño, su señor y maestro, vino a morir y le dexó sus libros, y por más ruegos que yo aya hecho a este Demonio nunca me los a querido mostrar» (pp. 252-253).

Sin embargo, la magia que practica Cristóbal pertenece a la más oscura nigromancia. En esta «Aventura», el autor trata de lo que el fámulo es capaz usando sus conocimientos de brujería, como sus conjuros para proteger los ganados y los bienes de los pastores (p. 260), las bromas pesadas que gasta a los sucesivos ermitaños que ha servido —por ejemplo, privando del asno a un ermitaño anciano y haciendo un hechizo para que otro no pueda orinar (pp. 254-259)—, y el encantamiento que emplea para tener amores con una pastora (p. 254).

Más tarde, cuando Julio se ha hecho amigo con el fámulo, describe varios objetos que Cristóbal esconde en su celda, y relata sus propias experiencias de la ciencia negra que este le muestra.

Además, este ermitaño, maestro del fámulo, se hace eco del ermitaño de Salamanca, con sus conocimientos de las ciencias ocultas y las fuerzas de la naturaleza, de conjuros y la posesión de libros mágicos que ha regalado a sus discípulos. Hablando sobre este ermitaño, el autor usa las mismas cualidades descriptivas que ha utilizado para el ermitaño de Salamanca: «curioso» y «especulativo» (pp. 253, 79).

Estos personajes y sus relaciones paralelas se cruzan de un modo entremezclado. Julio provee el vínculo que los teje. Además de ser discípulos

del ermitaño de Salamanca y pastores enamorados, Julio y Coridón también son amigos, y Coridón le cuenta sus amores con Silvia. Dentro de este relato idílico, surgen los conocimientos del arte mágico de Coridón y su relación con el ermitaño de Salamanca. El papel del ermitaño de Salamanca como maestro de Julio se halla a lo largo de la obra. En su encuentro con Cristóbal, y cuando este le revela entre sus secretos un espejo mágico, aparece Marfisa leyendo la *Diana* de Montemayor:

Vi a Marfisa, D.A., qu'es una muger valerosa d'alta sangre y virtuosíssima, la qual estava acostada y sentada dentro de su cama, leyendo en un libro español que le llaman la *Diana* de Montemayor. Y yo afirmo qu'era aquel libro porque dentro d'el espejo vi y quise leer el nombre, y conocí claramente qu'era la *Diana* (p. 277).

Este imagen recuerda la relación amorosa entre Julio y Marfisa dentro de este cuento macabro. El espejo mágico sirve para vincular los dos motivos, lo amoroso y lo mágico. Además, la referencia a la *Diana* evoca al agua mágica de Felicia, una obra que combina los elementos pastoriles y mágicos.²⁰ Más tarde, menciona Marfisa otra vez cuando el Bretón y Julio están dentro de la cueva, en la que Julio escribe unos versos para la alabanza de su amiga (p. 283).

A través de estos personajes, el autor hila y mezcla asuntos y materias, creando un mundo fantástico con los elementos mágicos y románticos, en donde Medrano pone y quita distintas máscaras. El anagrama de su nombre, «*il devienda nomé*», aparte de reflejar su ambición de llegar a la fama, revela una identidad aún por definir, una identidad fluida. La *Silva* se ha vuelto un espacio de fantasía que permite el vestirse de distintos personajes. Además, las relaciones paralelas alteran las divisiones de la obra e intensifican la sensación de la diversidad de la obra.

5.3. Las cuevas y la magia

Aparte de los personajes y relaciones paralelas, otro elemento que es recurrente y se desdobra es la cueva. Las cuevas en la obra sirven como escena para descubrir secretos y actos ilícitos, que pueden ser eróticos o diabólicos. En la primera parte, en la sección pastoril, el antro es donde Coridón

20. Para el análisis sobre el papel de la magia en la novela pastoril, véase Álvaro Alonso, «La novela pastoril y la magia», *Anthropos* 154-155, 1994, pp. 111-114.

y Silvia consuman el amor,²¹ que Julio reconoce por los versos escritos en la entrada:

Y, llegando a lo más hondo d'ella [la silva de Vincena donde Coridón y Julio estaban paseando], me mostró en un lugar mui apartado y secreto un antro mui hermoso rodeado de árboles altísimos que le deffendían con su sombra opaca de los ardientes soles d'el caloroso estío. Y, como el buen Coridón me dixo, y yo conocí por las divisas y cifras que en la entrada del antro y en los árboles escritas estavan, aquel era el lugar donde este pastor y Silvia, su pastora, cogieron la flor y primer fructo de sus trabajos (p. 192).

Más adelante, en la segunda sección de la segunda parte, se encuentra un eco de amores en una cueva, que, sin embargo, es otra versión mucho menos bucólica e idílica, puesta en boca del ermitaño de la ermita en donde se quedan los tres peregrinos, sobre el descubrimiento por su predecesor de la relación sexual entre Cristóbal y su pastora.

Esta cueva cerca del barranco es un escenario repleto de misterios. Más adelante en la narración, Julio y el fámulo se hacen amigos y este le promete revelar sus secretos. Mientras Julio y Cristóbal se alejan para hablar de la magia, el Bretón que está con ellos se atreve a entrar en la cueva solo. Cuando Julio le encuentra saliendo de ella tranquilamente, le exige que explique lo que ha visto, que son «muchísimos caracteres, cifras y devisas escritas contra las peñas de la cueva», «palabras, versos antiquísimos, y en diferentes lenguas» (p. 280), los cuales recuerdan el contenido de la primera parte de la *Silva*. Esto intensifica la curiosidad de Julio, y el fámulo les promete otra visita que terminará en una aventura sobrenatural:

Assí partimos, y baxando por el barranco el fámulo se pone delante y entra en la cueva esperándonos. En esse medio, el trahidor nos arma un esconjuro y encantamiento, y es que assí como nosotros entramos en la cueva, luego en estando dentro vimos salir de aquellos rincones dos mil culebras, ratones y sapos que nos saltavan a las piernas, y a los braços, y a la garganta. Y, retorciéndose los serpientes al primer miembro qu'encontravan, nos davan tal espanto que nunca me vi en tal congoxa, y por más que con mi bordón yo combatiessse aquellos animales, más ellos se multiplicavan y eran enojosos. El Bretón, desesperado, dava quinientas puñaladas d'una parte y de otra, pero poco le aprovechava. El fámulo, viendo que aquellas culebras y animales nos daban espanto y enojo, estando escondido en un rincón los haze salir todos; y luego, tras ellos, principian a salir gran multitud de lievres, taxugos, raposos y conejos que nos daban grandes golpes en las piernas, y saltavan acá y acullá. El Bretón, siendo naturalmente

21. Esto recuerda a la cueva de Eneas y Dido.

impaciente y colérico, renegava como un diablo diciendo: «¡Cuerpo de Santiago!» Con tanta caça y con el vellaco Negromante y enojado, combatiendo siempre con su puñal, todos aquellos animales desaparecieron, y nuestro giboso se halló cerca de nosotros con un semblante tan pacífico y religioso que parecía un San Antón. Basta que sus encantamientos se volvieron en passatiempo y todo plazer (pp. 281-282).

Después de este muestrario de poder mágico por parte de Cristóbal, Julio y el Bretón examinan la cueva apaciblemente, inspeccionan las inscripciones antiguas que hay en ella, y añaden las suyas propias. El autor solo registra las que los dos peregrinos han dejado, sin reproducir otras antiguas que están allí, reservándolas para su otra obra el *Vergel curioso*, donde tiene pensado incluir además los enigmas de la pluma de él y del ermitaño de Salamanca.

Se encuentra otra cueva dentro de la ermita, que es el lugar donde el fámulo guarda sus secretos, los cuales Medrano describe con bastantes detalles:

Diziendo esto, teniendo una candela encendida en la mano me lleva al Armario de su cueva, y con tres llaves que tenía abrió tres cerrajas qu'en su puerta o ventana había. Y, metiéndose dentro y poniendo la candela en un rincón, principia a mostrarme pergaminos vírgenes escriptos con sangre y otras tintas diversas. Me muestra imágenes de cera, de plomo, de palo y de tierra. Las unas tenían una espina en el ojo, las otras en el corazón, otra tenía un clavo en la juntura de la rodilla, otra en medio d'el pie. Él me muestra también ciertas hojas de plomo y otras de papel, y otras de pargamino en las quales había figuras, ruedas y diversos caracteres escriptos, y él llamava tales ojas Pentáculos o Espantáculos.

Passando adelante, y escudriñando más adentro en su cueva, sacca de un rincón un gran puñado de cabellos atados en dos mil laços. Sacca una calabaça larga llena de dientes de muertos, sacca huessos, sacca cabeças qu'él había cortado en los sepulchros de los muertos (pp. 275-6).

Esta cueva, un espacio que tiene escondidos los secretos de la magia, recuerda la leyenda de la famosa cueva de Salamanca en el Renacimiento.

La fama de Salamanca como ciudad de magia ya se hace patente desde la Edad Media. La cueva de Salamanca, concretamente la sacristía de la iglesia de San Cebrián, forma parte de una leyenda que se encuentra registrada en el siglo xv según la cual Hércules, al llegar a Salamanca, funda una academia subterránea en la que imparte clase sobre las siete artes liberales y deposita allí muchos libros.²² Luego, Hércules deja una estatua

22. La leyenda no siempre tiene Salamanca como el lugar del suceso. Existen también otras versiones, como la cueva de Hércules en Toledo. Véase Jaime Ferreiro Alemparte, «La

suya que puede hablar para poder seguir dando clase.²³ La leyenda evoluciona sustituyendo a Hércules por el Demonio en cuanto maestro que enseña sus artes a siete discípulos y que, después de siete años, se apodera del cuerpo y el alma de uno de ellos. Más tarde, se introduce la figura de Enrique de Villena, por su fama de mago, como uno de estos infelices discípulos, una historia que se desarrollará independientemente en muchos textos literarios.²⁴ Al trasladarse al otro lado del Atlántico, la palabra *Salamanca* adquiere el significado de cueva y brujería.²⁵ Esta leyenda inspira a Cervantes y a Juan Ruiz de Alarcón²⁶ que escriben obras teatrales

escuela de nigromancia de Toledo», *Anuario de estudios medievales*, 13, 1983, pp. 205-268. Castillo (*op. cit.*, pp. 137-160) por su parte interpreta la presentación de la cueva de Toledo por Cristóbal de Lozano y Miguel de Luna como representación de nuestro miedo primordial hacia el tiempo, el Otro, un monstruo que amenazaría la cultura occidental cristiana y la ilusión de legitimidad del poder imperial.

23. García Blanco trata largamente sobre la cueva de Salamanca. M. García Blanco, «El tema de la cueva de Salamanca y el entremés cervantino de este título», *Anales cervantinos* 1, 1951, pp. 71-109. El mito de Hércules se registra en *Recueil des histoires de Troie*, publicado en 1464. Feijoo había estudiado con detenimiento este asunto, detallando los manuscritos en que encontrar información fiable sobre la leyenda y tratando de exponer las contradicciones. Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal*, Madrid, Andrés Ortega, 8 vols., ed. digital Proyecto Filosofía en español, <<http://filosofia.org/bjf/bjft000.htm>>, el 19 de diciembre de 2008, vol. 7, pp. 176-200. El libro de Egido se centra especialmente en la leyenda de la cueva, con detallada información sobre las distintas versiones en diferentes épocas y con análisis de la leyenda misma. Luciano G. Egido, *La cueva de Salamanca*, Salamanca, Ayuntamiento, 1994.
24. Véase especialmente el estudio de García Blanco, *op. cit.* Pérez de Guzmán, por otra parte, menciona de paso el interés de Villena sobre la adivinación: «E así con este amor de las escrituras, non se deteniendo en la çiençias notables e católicas, dexóse correr a algunas viles e rahezes artes de adivinar e interpetrar sueños e estornudos e señales e otras cosas tales que nin a príncipe real e menos a católico christiano convenían». Fernán Pérez de Guzmán, *Comiença la cronica del serenissimo rey don Iuan el segundo deste no[m]bre...! [corregida por el doctor Lorenço Galindez de Carvajal]*, Logroño, Arnao Guillen de Brocar, 1517, pp. 151-152. Feijoo (*op. cit.*, vol. 6, pp. 137-46) también trata la figura de Enrique de Villena en su discurso «Apología de algunos personajes famosos en la historia». Los textos literarios que desarrollan la figura de mago del Marqués incluyen *La cueva de Salamanca* de Ruiz de Alarcón y *Lo que quería ver el Marqués de Villena* de Francisco de Rojas Zorrilla. Véase además Egido (*op. cit.*, pp. 14-20), en donde se dedica un apartado al Marqués.
25. Véanse Fernando R. de la Flor, «Introducción», en Eugenio Cobo, ed., *Historia de las Cuevas de Salamanca* de Francisco Botello de Moraes, Madrid, Tecnos, 1987, pp. 9-42, esp. pp. 22-29; Spyridon Mavridis, «Historia de las cuevas de Salamanca: la desacralización paródica de una leyenda en el umbral del siglo de las luces», *Espéculo*, 31, 2006, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/cuevassa.html>>, el 19 de diciembre de 2008.
26. Ruiz de Alarcón añade una escena de un supuesto espejo mágico en el que a través de un conjuero se puede ver al amante, que de algún modo recuerda al espejo de Cristóbal. Juan Ruiz de Alarcón, «La cueva de Salamanca», en Agustín Millares Carlo, ed., *Obras completas*, México, F.C.E., 1957-1968, 3 vols., vol. 1, pp. 383-470, esp. pp. 455-456.

con *La cueva de Salamanca* como título.²⁷ En el siglo XVIII, el portugués Francisco Botello de Moraes continúa evocando la leyenda en su *Historia de las cuevas de Salamanca*.

En la *Silva curiosa*, que tiene la magia como un tema dominante, además de la alusión a la leyenda de la Cueva de Salamanca que se puede producir a través de la asociación de estas cuevas, la referencia directa aparece en el poema «Prophetía de la Cueva de Salamanca», que se sitúa al final para cerrar la obra (pp. 312-313). Aparte de esta mención a la leyenda de la famosa cueva, también se registran dos profecías pronunciadas por una tal Sibila de Salamanca, que, de nuevo, alude a la ciudad de magia. El primero es un poema elogioso a Enrique III, en el que la Sibila de Salamanca profetiza desde «el Antro d'Enares» —que podría ser la Cueva de Gigantones o del Champiñon que está en Alcalá de Henares— la derrota de España. El otro está dedicado a Jean Louis de Nogaret de la Valette, el primer Duque d'Esperton y un favorito de Enrique III. El vínculo de la Cueva de Salamanca con la sibila ya se encuentra registrado por un viajero alemán en el siglo xv:

Existe en Salamanca un ancho subterráneo que tiene en su interior varias criptas y oquedades, a modo de hornos, y sobre él una ermita o capilla con la advocación de San Cipriano. Antes de la venida de Jesucristo y aún posteriormente en tiempo de los mahometanos, eran muchos los que practicaban las artes mágicas en Persia, en España y en Bretaña, como se lee en el libro xxx de la *Historia natural* de Plinio; pero nadie cree ni sabe de alguien que crea que en la mencionada cueva se ejerciesen tales artes; sospecho más bien que sea un antro de los *sibilinos*, donde hubo algún oráculo como el del antro de la sibila del campo de Nápoles; el vulgo sin embargo cuenta de aquel sitio mil patrañas, y en la biblioteca de la Catedral guárdase un libro que muchos juzgan ser de magia por sus figuras, signos celestes, puntos, números y letras.²⁸

Resulta posible que la Sibila de Salamanca de Medrano procediera de allí, y el autor mezcla distintos elementos relacionados con la magia: cueva, sibila y Salamanca.

Muy vinculado a estas referencias es la figura del ermitaño de Salamanca, por su procedencia y saberes mágicos. Lo particular de la narración de Medrano es que en ella se trata positivamente la figura del ermitaño de Salamanca, que se distancia de su asociación con la leyenda

27. Véase Egido (*op. cit.*, pp. 101-125).

28. Citado en Flor, *op. cit.*, p. 14; el énfasis es añadido.

en que el Demonio es el que posee e imparte el poder mágico a sus discípulos. Esta distinción de la versión de Medrano se puede explicar a través de Antonio de Torquemada, quien distingue la nigromancia natural y la nigromancia practicada con la ayuda de demonio:

ANT. No se puede negar haber esta arte de nigromancia, y que ha habido muchos que la han usado en los tiempos antiguos, así fieles como infieles, y otros que también la usan ahora; pero esta arte se puede ejercitar en una de dos maneras. La primera es natural; que se puede obrar con cosas que naturalmente tienen virtud y propiedad de hacer y obrar aquello que se pretende, así por virtud de hierbas y plantas y piedras y otras cosas, como por constelaciones e influencias celestiales; y esta es lícita y se puede muy bien usar y sin escrúpulo ninguno por las personas que alcanzaren y supieren los secretos que a otros son encubiertos.²⁹

El personaje Antonio sigue el discurso citando a Santo Tomás y Hermes Trismegistos. Estos dos nombres también figuran en la tabla de autores en la *Silva curiosa*. Se puede encontrar semejante división de la magia en otras obras de la época. Ruiz de Alarcón pone en boca del Doctor la diferencia de tres tipos de magia: «La mágica se divide/ en tres especies diversas:/ natural, artificiosa/ y diabólica».³⁰ Feijoo más tarde hace la misma diferenciación:

La que hoy, digo, entendemos, porque esta voz [Magia] entre los antiguos era indiferente para significar tres especies diversísimas de Magia, la Natural, la Teúrgica, y la Goética. La Natural, a quien también hoy damos ese nombre, y viene a ser lo mismo que llamamos Secretos de Naturaleza, es la que por la penetración de las virtudes de varias cosas naturales, produce efectos admirables al común de los hombres, que ignora aquellas virtudes.³¹

En la *Silva curiosa*, Medrano siempre utiliza este término, «secretos de la naturaleza», al referirse a las artes mágicas que practica el ermitaño de Salamanca. Se puede entender que el autor navarro confirma con aprobación la leyenda de Salamanca y su fama relacionada con la magia, y al mismo tiempo sugiere su destreza en las ciencias ocultas por ser el discípulo del mítico Ermitaño.³² Por otra parte, el cortesano navarro ofrece el

29. Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, Giovanni Allegra, ed., Madrid, Castalia, 1982, p. 286.

30. Ruiz de Alarcón, *op. cit.*, p. 464.

31. Feijoo, *op. cit.*, vol. 7, p. 177.

32. ¿Acaso Medrano ha estudiado en Salamanca, o ha pasado algún tiempo en la ciudad durante sus viajes? García Blanco, *op. cit.*, establece la leyenda de Salamanca como conseja local con el argumento de que los autores que mencionan la cueva siempre han estado en la ciudad.

otro lado de la nigromancia natural que practica el ermitaño de Salamanca, que está representada por Cristóbal, y está integrada en la narración sobre el pacto demoníaco que el alemán Marcos tiene con su nigromante para seducir a su amiga.³³

Estos motivos y relaciones paralelas proporcionan un hilo que unifica la obra, ofreciendo una manera de organización alternativa hecha desde un nivel distinto, como si Medrano estuviera poniendo de relieve los dos lados de la misma moneda que se contrastan continuamente, un espejo mágico que permite una mirada desde ambos lados.

6. EL TÍTULO: EL CAMINO HACIA UN GÉNERO

Medrano no especifica la elección de su título; no obstante, queda implícito el sentido metafórico de *silva*. El autor empieza su epístola a la reina Margarita equiparando el escritor al hortelano, quien finalmente puede coger la flor, que es el fruto de sus trabajos en el largo y áspero invierno. Cuando se refiere a su obra, casi siempre la llama su *Silva*, como «offrescer a V^a. M^{ad}. esta mi *Silva*» (p. 74), «en componer mi *Silva*» (p. 75), «pues el discurso de mi *Silva*» (p. 75), «sujetto propuesto de mi *Silva*» (p. 116), «lean esta mi *Silva*» (p. 236) y «en esta mi *Silva*» (p. 287). En varias ocasiones, compara su obra con un jardín, como en las octavas citadas anteriormente: «En este jardín dulce y deleitoso» o «Entrad en esta *Silva*, y descansando», en que su obra *Silva* es el jardín que ofrece un espacio ameno para reposar.

El título *Silva curiosa* recuerda muy de cerca obras como *Silva de varia lección* o *Jardín de flores curiosas*. No obstante, la *Silva curiosa* de Medrano se distingue de las demás silvas por la estructura de su título. En la obra de Mexía, la palabra *silva* se utiliza para referirse a la varia lección. El vocablo, en este caso, representa el desorden que el autor sevillano subraya en el prólogo, donde compara la estructura con una selva o bosque. *Silva*

33. Se encuentra un incidente similar al repentino viaje aéreo del alemán desde Colonia a Transilvania (Torquemada, *op. cit.*, pp. 267-272) en el *Jardín de flores curiosas*, en el que un letrado se junta por curiosidad con su vecino brujo y se ve transportado a una tierra extraña desde la cual tarda tres años hasta llegar a casa caminando (Torquemada, *op. cit.*, pp. 312-313). Aparte de este acontecimiento, existe otro que también recuerda mucho el *Jardín*, que es la escena en la que Coridón utiliza el conjuro para calmar las bestias; Torquemada explica cómo Santo Tomás es capaz de detener las bestias que están por la calle con una imagen (*op. cit.*, p. 287).

en sí no conlleva significados genéricos. Además, el humanista sevillano tiene cuidado en distinguir este vocablo latino de su equivalente castellano. Cuando explica la elección de su título, utiliza *selva* o *bosque*; lo mismo acontece dentro del texto. Esta distinción se hace notar además por el énfasis que el cronista imperial pone en el hecho de que escribe en castellano en lugar de latín. Por consiguiente, el uso del vocablo latino *silva* para nombrar su obra debe ser por los significados que tiene esta palabra que no comparte su equivalente castellano. La referencia de Mexía a su obra como *Silva* ocurre limitadas veces. En el principio invita a Carlos V a *entrar* en su *Silva*: «así sea servido de entrar alguna vez en esta *Silva* que las [manos] mías han plantado»,³⁴ o cuando otorga a las hormigas un espacio en su texto: «Gocen, pues, las hormigas de este privilegio entre los otros animales, que las dejemos entrar en nuestra *Silva*, pues no hay jardín tan guardado, que, a pesar o placer de su dueño, no entren ellas en él».³⁵ En estas ocasiones, *silva* como un espacio y *silva* como la obra se acercan.

En el *Jardín de flores curiosas*, la relación entre el espacio metafórico y el texto es más cercana y menos marcada, ya que el jardín es también el lugar donde suceden los acontecimientos, el jardín físico donde los dialogantes pasean. Torquemada no explica su título expresamente, pero *jardín* lleva consigo un bagaje mucho más simbólico.

En estos casos, *silva* y *jardín* proporcionan un espacio colectivo, sea para la varia lección o para las flores curiosas, y sirven para ilustrar algunas características en la organización de esa colección: *silva* para el desorden y la variedad, *jardín* para una deliberación más señalada en el diseño.

En cambio, en el caso de *Silva curiosa*, el sustantivo *silva* es la obra misma, que lleva el adjetivo *curiosa* para calificarse. Este aspecto está además reforzado dentro del texto. Es un caso distinto al de Mexía, quien marca la diferencia de *silva* (su obra) y *selva* (el bosque) —como hace en su prólogo explicando su título: «y por esto le puse por nombre *Silva*, porque en las selvas y bosques están las plantas y árboles sin orden ni regla»³⁶—, mientras que Medrano solo utiliza *silva*, para significar su obra y el bosque. Como se ha mencionado, el autor se refiere a su obra como «mi *Silva*», y en otras ocasiones cuando sitúa los sucesos en el bosque —como al narrar la historia de Coridón y Silvia—, escribe *silva* también: «encontrándonos

34. Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, Antonio Castro, ed., Madrid, Cátedra, 1989-1990, 2 vols., vol. 1, p. 159.

35. Mexía, *op. cit.*, vol. 2, p. 347.

36. Mexía. *op. cit.*, vol. 1. pp. 161-162.

en la hermosa silva de Vincena» (p. 191), «desseando que todas las aves y animales qu'estavan en aquella Silva» (p. 191), y «me llevó por aquella silva adelante» (p. 192). Su obra es el espacio abierto mismo donde los personajes y el lector pueden pasear y entretener.

En este sentido, la oposición que Alcalá Galán propone entre «silva» y «selva»—una natural y otra literaria—como dos paisajes paralelos desaparece y se hace uno precisamente en la obra de Medrano.³⁷

7. FINAL

Mientras que las silvas publicadas antes de la *Silva curiosa* se componen de un modo preciso: en prosa dividida en capítulos como la *Silva de varia lección*, o en párrafos cortos separados por la sucesión de los obispados como la *Silva palentina* de Alonso Fernández de Madrid,³⁸ o en tratados que se centran en temas determinados como las silvas de Juan Lorenzo Palmireno,³⁹ o en preguntas y respuestas sobre la filosofía natural y moral como la *Silva de varias cuestiones naturales y morales* (1575) del maestro Jerónimo Campos, la *Silva curiosa* no tiene temas específicos, ni una forma definida de escribirse. Como la *Silva de varia lección*, esta silva trata de asuntos diversos, incluyendo el amor, la magia, la muerte, y los celos. Sin embargo, la variedad procede además del modo de composición, porque la *Silva curiosa* se escribe en verso y en prosa. A diferencia de Palmireno, quien yuxtapone las estructuras contrarias del vocabulario y la silva en el *Vocabulario del humanista* (1569), y de Campos, quien forma un género híbrido combinando la silva y la literatura de *problemas*, Medrano explota las posibilidades que la estructura flexible del género ofrece, reuniendo poemas, motes, proverbios, comentarios, novelas pastoriles, chistes, cuentos, historias, epitafios, y crea un espacio donde se permite una amalgama de géneros. El autor marca la curiosidad como el rasgo identificador para definir el criterio de selección de materias, llevando la

37. Alcalá Galán, *op. cit.*, p. 12.

38. La *Silva palentina* no fue publicada hasta el año 1932; el último manuscrito fechó en 1554.

39. Existen cinco textos a los que Palmireno titula *silva*: las *Praeceptionum quarumdam silva quibus facillime suauitas componendi Ciceroniana comparabit* (1560), la *Silva de vocablos de escribir con algunas reglas de ortografía* (1560), la *Silva de vocablos y frases de moneda, medida, comprar y vender para los niños de gramática* (1566), la *Silva rhetorum apophthegmata complectens* (1566), y la *Silva de cosas de pescar, y nombres, o vocablos que tocan a los peces* (1569).

silva hacia un género abierto, que admite no solo una variedad de temas, sino también de formas.

La *Silva curiosa*, con su mezcla extraordinaria de materias y géneros, representa a su manera el espíritu de la silva, un género con estructura libre que admite la yuxtaposición de diversos temas y organizaciones dispares. Esta obra fue concebida para el pasatiempo de la reina, hecho que la aleja de la finalidad didáctica de la silva subrayado por Mexía. Con sus materias mágicas, los cuentos chistosos y versos amorosos, la silva se aparta de los estudios que pretende impartir y dar significado a la obra. El fin de ofrecer recreación justifica la elaboración del libro.