

REVISTA

VIA SPIRITUS

PREGAÇÃO E ESPAÇOS
PENITENCIAIS

N.º16'09



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

LOS AVISOS PARA LA MUERTE DE LUIS RAMÍREZ DE ARELLANO¹

En continuidad con la tradición anterior, la consideración de la muerte sirvió en el siglo XVII como motivo de meditación sobre la finitud del hombre, la caducidad de las glorias mundanas y la conveniencia de ajustar la vida a los preceptos divinos y eclesiásticos para afrontar satisfactoriamente el juicio divino que tras ella se había de seguir; en definitiva, como acicate para un «bien vivir». Pero, además, se estimó provechoso que el cristiano – y no solo los sacerdotes que habían de asistir en los últimos momentos, con sus estrategias para lograr la óptima disposición del moribundo, sus consideraciones y plegarias, y los demás ritos establecidos para la ocasión – supiera cómo debía comportarse en trance tan decisivo, donde se podía jugar la salvación o el castigo para toda la eternidad². En este contexto de aprendizaje personal a «bien morir» se sitúan los *Avisos para la muerte*, una colección de poemas recopilada por Luis Ramírez (o Remírez) de Arellano, publicada por primera vez en 1634, aunque quizás compuesta algunos años antes, y con una historia editorial que, aun con diversa intensidad, abarcó casi doscientos años³.

La colección propiamente dicha, excluidos dos poemas en preliminares, la conforman, en la primera edición, treinta composiciones poéticas que representan, con intención modelica, la oración que un moribundo dirige a Cristo crucificado.

¹ Este trabajo responde a las líneas de investigación sobre Poesía del Siglo de Oro desarrolladas al amparo del Programa Ramón y Cajal, cofinanciado por el Ministerio de Educación y Ciencia. Agradezco, por otra parte, a Víctor Infantes que guiara mi atención hacia esta colección poética.

² Francisco GAGO JOVER (ed.), *Arte de bien morir y Breve confesionario*, [Palma de Mallorca], Olañeta, 1999; Antonio REY HAZAS (ed.), *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Eds. Lengua de Trapo, 2003; Rebeca SANMARTÍN BASTIDA, *Arte de morir: la puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2006; Víctor INFANTES, *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997, 330-331.

³ *Avisos para la muerte. Escritos por algunos ingenios de España. A la devoción de Bernardo de Oviedo Secretario de su Majestad, y de los Descargos de los Señores Reyes de Castilla. Recogidos y publicados por Don Luis Remírez de Arellano*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1634. Salvo indicación contraria, cito por esta edición, modernizando – al igual que en los demás títulos y textos de la época – grafías y puntuación. Para la fecha de composición véase la nota siguiente.

Si se atiende a lo afirmado por el compilador en la *Dedicatoria*, los poemas respondieron a una iniciativa piadosa por parte de Bernardo de Oviedo, según la cual, los ingenios debían escribir poemas con los que «ensayarse a morir» (h. 8r). Nos encontramos, pues, no ante una colección ficticia en la que el compilador, según su criterio, tomó de aquí y de allá composiciones con el denominador común de la preparación para una muerte cristiana, sino ante el registro – quizás selectivo⁴ – de una programada acción conjunta por parte de varios escritores, siguiendo mecanismos sociales de producción poética similares a los que por esos años se estaban desarrollando en justas y academias; más aún, frente a los procedimientos de abierta convocatoria de las justas, la identidad del promotor y de los ingenios participantes en la iniciativa parece apuntar a un contexto académico o cuasi-académico, de participación restringida y convocatoria privada. Ya Edward M. Wilson, en su estudio del poema de Calderón incluido en el poemario, señalaba cómo «es curioso encontrar juntos en el tomito tantos versos sobre los Novísimos escritos por los poetas cortesanos, tantas veces llamados frívolos por la crítica del siglo XIX, de la primera mitad del reinado de don Felipe el Grande»⁵. En efecto, a pesar de las actuales limitaciones biográficas para muchos, el elenco de autores sugiere un entorno cortesano relativamente reconocible, pese a las notables diferencias de edad e incluso de orientaciones estéticas.

Buena parte de ellos se ganaron la popularidad literaria a través de los escenarios. Es el caso del ya anciano Lope de Vega, que moriría un año después de salir a la luz la colección, o el de Calderón, en plena carrera teatral ascendente en los años treinta. Pero no son los únicos: por entonces también se habían sumado

⁴ José PELLICER DE OSSAU Y TOVAR se refiere a su participación en la iniciativa de la siguiente manera: «Última línea de la Vida, y Avisos para la muerte, en tres romances. Imprimiolo Don Luis Ramírez de Arellano, el de la feliz memoria, con otros que compusieron varones grandes a este argumento, en el año propio de 1630, y después se han hecho diversas ediciones» (*Biblioteca formada de los libros y obras públicas de don Josef Pellicer de Ossau y Tovar*, Valencia, Jerónimo Vilagrassa, 1671, f. 16r-16v). A su nombre solamente aparece en el impreso un extenso romance; salvo que los demás figuren con otra autoría, hay que entender que para el impreso no se seleccionó más que uno. En cuanto al año referido, Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (siglo XVII)* (coord. Arthur L. F. Askins), vol. III, Madrid, Castalia, 1977, nº 176, considera, en atención a este testimonio, que «no parece posible dudar de esta edición [de 1630]». Lo cierto es que por ahora no hay mayor constancia de la misma: aunque no decisivo, resulta sintomático el hecho de que los preliminares legales más tempranos, con frecuencia transmitidos a ediciones posteriores que no requerían nuevos trámites, no sean los de esa supuesta *princeps* de 1630, sino los que se adecuan perfectamente por fechas a la primera edición conocida (aprobación de Valdivielso y privilegio en octubre de 1633; erratas y tasa en enero de 1634). Como hipótesis, cabe interpretar que la fecha de 1630 dada por Pellicer se refiera a cuando «compusieron» los romances y no cuando «imprimiolo don Luis Ramírez de Arellano», si bien la inmediata conexión temporal con que continúa el período («y después...») resulta un tanto forzada en esta interpretación. La datación de los poemas anterior a 1633 parece confirmada por una recopilación poética manuscrita de Gabriel de Henao (ms. 4095 BNE; Gabriel de HENAO, *Rimas*, ed. de Carmen Riera, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1997), con dedicatoria firmada en Madrid a 12 de febrero de 1631, donde se incluye el romance recogido en los *Avisos*.

⁵ Edward M. WILSON, *Un romance ascético de Calderón: «Agora, Señor, agora...»*, in *Boletín de la Real Academia Española*, LII (1972), 79-105 (la cita, en 80).

o estaban próximos a sumarse al desarrollo urbano y comercial del teatro sacro o profano Luis Vélez de Guevara, Antonio Mira de Amescua, Francisco de Rojas Zorrilla o Felipe Godínez. José de Valdivielso estaba destacando en el ámbito del auto sacramental, aunque su fama se sustentaba asimismo en dos libros poéticos de tema religioso, uno de orientación lírica, el *Romancero espiritual* (1607), otro en la línea del poema épico hagiográfico, la *Vida de San José* (1612). Antes de 1630, el joven Juan Pérez de Montalbán, fiel discípulo y amigo de Lope de Vega, había empezado a dar a la imprenta muestras de su polifacética producción, con una colección de relatos breves (*Sucesos y prodigios de amor*, 1624) y una novela hagiográfica (*Vida y purgatorio de San Patricio*, 1627), aparte de un poema mitológico, el *Orfeo en lengua castellana* (1624), cuya auténtica autoría viene siendo discutida desde su misma publicación, bajo la sospecha de ser, en realidad, obra de Lope. Gabriel de Bocángel, ya bibliotecario del Cardenal Infante don Fernando, había publicado una de sus obras, las *Rimas y prosas* (1627). García de Salcedo Coronel tenía por entonces impreso un volumen de *Rimas* (1627) y una edición y comentario del *Polifemo* de Góngora (1628). El prolífico José Pellicer ya se atribuía el cargo de Cronista de Castilla y León, y había publicado algunos poemas, opúsculos históricos o panegíricos y, también él, un comentario del poeta cordobés (*Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora*, 1630). Otro poeta destacado, Juan de Jáuregui, aparece asimismo en los *Avisos para la muerte* con sendas composiciones para antes de la Confesión y de la Comunión, si bien su ubicación en preliminares, y la indicación de que se incluyeron por afinidad con el tema abordado, hacen suponer que no procedían de la iniciativa que generó la colección, sino que se añadieron *a posteriori*⁶.

Junto a estos, otros autores hoy nos resultan casi desconocidos, entre ellos el propio colector. Este, aparte de algunos poemas sueltos, dejó tras de sí la reputación de una extraordinaria memoria; como «el de la gran memoria» lo cita Valdivielso en la aprobación de los *Avisos* (h. 6r), y es que, según atestigua Cristóbal Suárez de Figueroa, era capaz aun de aprender una comedia entera tras haberla presenciado en solo tres ocasiones⁷. También otros parecen haber formado parte del mundillo

⁶ Pueden verse ahora publicadas en Juan de JÁUREGUI, *Poesía*, ed. de Juan Matas, Madrid, Cátedra, 1993, nº 102-103; según información del editor, los poemas aparecen también en el Ms. & III.33 del Monasterio de El Escorial, f. 101-104, un manuscrito misceláneo tardío (s. XIX) que también recoge la silva y los dos sonetos de la colección.

⁷ Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA, *Plaza universal de todas Ciencias y Artes*, Madrid, Luis Sánchez, 1615, f. 237. Aunque este autor lo menciona como natural Villaescusa de Haro, José Antonio ÁLVAREZ Y BAENA lo recoge en su diccionario de ilustres madrileños; según informa, fue «hijo de Juan Ramírez de Arellano, Secretario de los Condes de Lemus [...] y de doña Luisa Garibay su esposa. Criose desde niño en la casa del Cardenal Arzobispo de Toledo D. Bernardo de Sandoval y Roxas, que le estimó mucho, y le hizo su Secretario y Mayordomo, empleo en que también sirvió al Duque de Lerma D. Francisco Gómez de Sandoval y al Conde de Aguilar» y «escribió también: Memorial de la Casa de los Señores de Macintos, apellido Velázquez» (*Hijos de Madrid ilustres en santidad, ciencias, armas y artes* [1789-1791], ed. facs.,

literario madrileño de la época. De hecho, bastantes nombres vuelven a aparecer en otras celebraciones colectivas próximas en el tiempo. Baste recordar dos colecciones que tienen en común, aparte de algunos de sus participantes, un contexto cortesano bastante inmediato, con el propio monarca como centro, bien personalmente, bien a través de la simbología espacial del Palacio Real.

La primera de ellas es el *Anfiteatro de Felipe el Grande* (Madrid, Juan González, 1631). Remite el libro a las fiestas celebradas en octubre de 1631, en las que un espectáculo de lucha de fieras culminó con la intervención del propio rey, quien con un tiro de arcabuz mató al toro vencedor. Entre la propaganda y la adulación, la acción del rey, hiperbólicamente contemplada en términos heroicos, se convierte en objeto de un centenar de poemas recogidos en el opúsculo por José Pellicer⁸. La extensa nómina de autores, encabezada por la nobleza de título en las personas del Príncipe de Esquilache, el Marqués de Alcañices, el Conde de Coruña y el Marqués de Jabalquinto, posiblemente desdibuja las concomitancias con los más modestos *Avisos para la muerte*, pero, aparte de otra coincidencia editorial sobre la que volveré más adelante, no parece irrelevante el hecho de que dieciséis de los treinta autores que escriben para los *Avisos* estén presentes aquí⁹.

También merecen recordarse los *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro escritos por algunos ingenios de España* (Madrid, Imprenta del Reino, 1635)¹⁰, donde se celebraba el nuevo Palacio, pronto convertido en centro de no pocas diversiones cortesanas, entre las que no iban a faltar ni las veladas poéticas, como la *Academia burlesca* celebrada dos años más tarde, en la que intervienen unos cuantos autores presentes en los *Avisos*, ni las representaciones teatrales cortesanas, con Calderón a la cabeza¹¹. El impreso recoge una treintena de poemas, y entre sus autores, once

Madrid, 1973, vol. III, 411-412).

⁸ Hay ed. facsímil de Antonio Pérez Gómez, *La fonte que mana y corre...*, Cieza, 1974. Sobre la mitificación del monarca en la obra, véase Francisco J. Díez de Revenga, *Monarquía y mito en la España del Siglo de Oro: el Anfiteatro de Felipe el Grande*, in *El mito en el teatro clásico español* (coord. Francisco Ruiz Ramón y César Oliva), Madrid, Taurus, 1988, 196-202.

⁹ Son: Alfonso de Batres, Gabriel Bocángel y Unzueta, Pedro de Bolívar y Guevara, Pedro Calderón de la Barca, Gaspar de la Fuente Vozmediano, Antonio de Huerta, Antonio de León, Antonio Mira de Amescua, José y Antonio Pellicer, Juan Pérez de Montalbán, Gabriel de Roa, Francisco Rojas Zorrilla, José de Valdivielso, Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara.

¹⁰ La recopilación fue realizada por Diego de Covarrubias y Leyva. Hay ed. de Antonio Pérez y Gómez, Valencia, Tipografía Moderna, 1949.

¹¹ La *Academia burlesca* se conserva manuscrita y fue editada por primera vez por Alfred MOREL-FATIO, *Académie burlesque célébrée par les poètes de Madrid au Buen Retiro en 1637*, in *L'Espagne au XVI^e et au XVII^e siècle*, Heilbronn, Henninger Frères, 1878, 603-676; ahora hay también edición de M.^a Teresa JULIO, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2007. Luis Vélez de Guevara fue el presidente, Alfonso de Batres, secretario, y Francisco Rojas, fiscal; aparte de estos, vuelven a encontrarse otros autores presentes en los *Avisos*: Juan Navarro, Gaspar de la Fuente Vozmediano, Felipe Godínez, Antonio de Medina y Fonseca, Antonio y José Pellicer, Juan Pérez de Montalbán, Luis Ramírez de Arellano, Gabriel de Roa, Pedro Rosete Niño y José de Valdivielso. Para la significación del Palacio del Buen Retiro como lugar de esparcimiento del rey y su corte y como plataforma para la imagen de monarca protector de las artes, véase Jonathan BROWN y John H. ELLIOTT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, ed. revisada y ampliada,

figuran en los *Avisos*, entre ellos el mismo Ramírez de Arellano¹².

La complejidad del mundo literario madrileño en un momento en que la Corte se consolidaba como espacio excepcional de producción y mecenazgo impide reconocer en estas concomitancias de autores una auténtica relación coherente y estable de grupo. El gran número de ingenios atraídos por estas posibilidades sociales y literarias y las vicisitudes cambiantes de sus relaciones personales conforman un entramado aún poco estudiado en su conjunto, salvo en sus polarizaciones en torno a sonadas polémicas literarias como la desatada entre los admiradores de Góngora y los «poetas llanos» estéticamente identificados con Lope. Pero amistades y enemistades no siempre fueron abiertas y definidas y, en el mismo espacio poético de los *Avisos para la muerte*, junto con Lope y amigos suyos próximos, como José de Valdivielso o Pérez de Montalbán, coinciden destacados comentaristas y defensores gongorinos, como Pellicer y Salcedo Coronel. Por otra parte, los datos dispersos sobre la llamada *Academia de Madrid* tampoco dan pie a hipótesis firmes en torno a su posible vinculación con los ingenios de los *Avisos*, si bien varios de ellos (Lope, Pellicer, posiblemente Vélez de Guevara, Batres, Rojas Zorrilla, Rosete Niño y Antonio de Huerta), parece que estuvieron en el algún momento relacionados con ella¹³.

En resumidas cuentas: los autores presentes en la colección, o al menos una proporción bastante significativa, participaban de un mundo cortesano con aspiraciones literarias que ya se había concretado en varios casos en una trayectoria, dilatada o incipiente, de publicación. A diferencia de lo que ocurre en el *Anfiteatro de Felipe el Grande*, están ausentes los grandes títulos nobiliarios, aunque no algunos representantes de una nobleza más modesta, como el propio compilador, a quien Suárez de Figueroa menciona como «hijo de nobles padres»¹⁴. Además, pueden resultar de interés las sucintas identificaciones que en algunos casos proporcionan las rúbricas de los poemas en el impreso, con su función de «carta de presentación» inmediata ante el lector. Significativamente, la colección aparece encabezada por los autores con un cargo eclesiástico declarado. En primer lugar, Lope de Vega, en cuyo círculo de amistades se encuentran varios de los ingenios participantes; sin duda, se trata de una figura de interés en la colección por su específico peso literario, pero además hay que

Madrid, Taurus, 2003, con particular referencia en 209-213 a las fiestas de 1637, de las que formó parte la *Academia burlesca*.

¹² Son: Gaspar de la Fuente Vozmediano, Felipe Godínez, Antonio de Medina Fonseca, Antonio Pellicer, José Pellicer, Juan Pérez de Montalbán, Luis Ramírez de Arellano, Gabriel de Roa, Pedro Rosete Niño, José de Valdivielso y Luis Vélez de Guevara. Como puede apreciarse, los nombres vuelven a coincidir en gran medida con los que participan conjuntamente en los *Avisos* y en otros eventos poéticos como el *Anfiteatro de Felipe el Grande* (véase nota nº 8) y la *Academia burlesca del Buen Retiro*.

¹³ José SÁNCHEZ, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, 46-100.

¹⁴ Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA, *Plaza universal*, ed. cit., f. 237.

considerar la particular influencia que pudieron haber ejercido sus *Soliloquios*, poco antes vueltos a publicar con adiciones, en la conformación poética de los *Avisos*. Aquí Lope aparece caracterizado en la rúbrica por su hábito de San Juan, distinción de concesión papal que había recibido pocos años antes. Le siguen fray Diego Niseno, «Provincial de la sagrada Orden de san Basilio el Magno», Antonio Mira de Amescua, «Arcediano de la santa Iglesia de Guadix», y José de Valdivielso, «Capellán de honor del Serenísimo señor Infante Cardenal».

A partir de aquí, y empezando por Juan Pérez de Montalbán, hijo del librero que durante años fue beneficiario efectivo del privilegio para la publicación del libro, los autores recogidos solo ocasionalmente son mencionados con algún tipo de distinción social o profesional – pero ya nunca eclesiástica –, tal vez porque poco podían aducir, aparte de algún título académico o el tratamiento de «don». Con todo, aun en esos pocos casos, pueden señalarse algunos cargos que hoy identificaríamos con la administración del Estado (un relator en el Real Consejo de Indias, un abogado de los Reales Consejos) y otros de carácter palaciego, bien en relación directa con el Palacio Real (así, un «criado de Su Majestad»), bien del entorno del Cardenal Infante (su bibliotecario, su caballerizo); además, el promotor de la iniciativa, caracterizado por Valdivielso en el prólogo como «un espíritu desengañado, un cortesano advertido y un filósofo cristiano» (h. 9r), se crió en el círculo del arzobispo de Toledo don Bernardo Sandoval y Rojas, como el propio Valdivielso y, según Álvarez y Baena, también el recopilador. Por lo demás, se sabe que, entre tales ingenios, los hay eclesiásticos (el propio Pérez de Montalbán, Felipe Godínez o Francisco Quintana, por citar solo algunos ejemplos distintos de los ya aludidos), pero asimismo seculares, como Calderón, aún no ordenado, José Pellicer, Gabriel de Henao – mencionado como Caballero de la Orden de Santiago –, Francisco de Rojas Zorrilla, etc.

Estas consideraciones de índole social, aunque someras e incompletas, no parecen irrelevantes para ilustrar las connotaciones de socialización que se ciernen sobre la propuesta espiritual que da cuerpo al argumento del libro. La poesía religiosa, aparte de su componente devoto – del que no tenemos por qué prescindir –, también sirve para relacionarse socialmente, para hacerse visible en un determinado entorno literario e incluso para ubicarse cerca de los focos del poder. La parcial coincidencia de autores con colecciones poéticas colectivas relacionadas con circunstancias festivas es un indicio más de cómo los temas religiosos comparten, sin fisuras ni exclusiones, y a veces indistintamente, los espacios de la socialización poética que propicia la vida ciudadana barroca, y en este caso, de manera más concreta, la vida cortesana.

Quizás no sea ocioso volver a recordar los *Soliloquios* de Lope de Vega. Inicialmente compuestos en 1612, tras el ingreso de Lope en la Orden Tercera

de San Francisco, y normalmente interpretados como fruto inmediato de la crisis espiritual del autor, fueron remodelados para una nueva publicación, que tuvo lugar en 1626. Así resume Hugo Lezcano Tosca ese cambio de circunstancias vitales: «En 1626, la situación ha cambiado. Lope ha dejado de publicar obras religiosas, su vida personal es objeto de críticas y escándalos, y ha mantenido acaloradas disputas contra los culteranos. Los *Soliloquios*, dirigidos a Inés de Zúñiga, se presentan como una obra religiosa con la que Lope pretende ganarse el favor de la familia Olivares»¹⁵. En esta línea, Lezcano Tosca destaca el contraste entre los paratextos de la versión de 1612, de índole «penitencial», con el protagonismo de la Orden Tercera, y los de 1626, en los que se manifiestan las aspiraciones de integración cortesana de Lope, de manera evidente con la dedicatoria a la esposa del Conde Duque de Olivares, más indirectamente en el prólogo, a través de temas como la envidia, la maledicencia y la murmuración¹⁶. Más adelante volveré sobre esta dicotomía entre paratextos de significación social y paratextos devotos a propósito de los cambios en las dedicatorias de los *Avisos para la muerte*, pero ahora lo que me interesa extraer de ejemplo tan próximo en el tiempo, protagonizado por uno de los autores recogidos en los *Avisos* e incluso con un tipo de poesía tan afín a la de esta colección, es ese componente social, a veces incluso vinculado a precisas aspiraciones en la Corte, que puede subyacer bajo poemas tan aparentemente desligados de afanes mundanos.

Por lo demás, la conjunción de lo individual y lo colectivo que supone la formulación personal del tema por parte de cada autor y su programada reincidencia a lo largo de la colección se manifiesta en sintonía evidente con la piedad contrarreformista, con esa pretendida síntesis de la época entre la experiencia religiosa interior y una proyección social que, más allá de ritos nucleares y en esencia colectivos como la eucaristía, multiplica las manifestaciones públicas a través de fiestas, procesiones, rezos colectivos, etc. Tal síntesis, aquí de naturaleza literaria, puede traspasarse fácilmente a más concretos niveles biográficos. Piénsese, por ejemplo, en cómo determinadas congregaciones religiosas funcionaron *de facto* en la vida madrileña, no solo como cauce de aspiraciones espirituales, sino también como espacio propicio para las relaciones sociales y profesionales. Por ello, tal vez sea pertinente recordar – aunque limitaciones documentales impidan precisar en qué proporción y, por tanto, con qué posible incidencia en la espiritualidad reflejada en la colección – que varios de los autores representados en los *Avisos para la muerte* pertenecieron a este tipo de formaciones, abiertas tanto a clérigos como a seglares: así, Lope de

¹⁵ Hugo LEZCANO TOSCA, *Los Soliloquios de Lope de Vega: paratexto, género, intertextualidad y edición crítica*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2004, 31.

¹⁶ Hugo LEZCANO TOSCA, *Los Soliloquios*, ed. cit., 11-49.

Vega, quien entre 1609 y 1611 pasó a formar parte de las congregaciones de Esclavos del Santísimo Sacramento del Oratorio de Olivar, del Oratorio del Caballero de Gracia y de la Orden Tercera de San Francisco¹⁷; o Luis Vélez de Guevara, también en el Oratorio del Olivar¹⁸; o Bocángel, secretario en 1633 de la Esclavitud del Caballero de Gracia¹⁹; o Pérez de Montalbán, ese mismo año «discreto» de la Orden Tercera franciscana²⁰...

Asimismo, la identidad de los autores interesa para un aspecto de cierta trascendencia con respecto a las prácticas de espiritualidad reflejadas en el libro. La colección se presenta como registro de un acto devoto que se transmite desde el peticionario a los poetas participantes, pero también como modelo para un receptor mucho más amplio a raíz de su divulgación fuera del círculo inicial mediante la imprenta. Se trata, desde luego, de una propuesta de devoción apta para laicos, sin afán totalizador, en tanto que bastante delimitada desde el punto de vista argumental, y sin las connotaciones de otros modelos de meditación y oración que reflejan hábitos monacales, como la liturgia de las Horas, o que requieren o al menos aconsejan el apartamiento de los quehaceres cotidianos, como los propios *Ejercicios Espirituales* ignacianos, con los que quizás estos poemas estén parcialmente relacionados²¹. Pero, además, en la colección los laicos no solo aparecen como objeto de adiestramiento, sino también como parte activa y casi en pie de igualdad con los autores que pueden presentar el aval del ministerio eclesiástico. Frente al tratado sistemático, lo que encontramos es una serie de poemas, de textos ejemplares, con unas indicaciones de autoría (y, en paralelo, de autoridad) en las que la distinción entre eclesiásticos y seglares no está marcada y, en consecuencia, no parece ser decisiva.

Lógicamente, las limitaciones son evidentes. Los preliminares legales, garantes de ortodoxia, están firmados en la colección original por sendos

¹⁷ Américo CASTRO y Hugo A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)* [1919], Salamanca, Anaya, 1969, 186, 189 y 192.

¹⁸ Juan PÉREZ DE GUZMÁN, *La Esclavonía del Santísimo Sacramento*, in *La Ilustración española y americana*, 1881, n° XXXI, 107.

¹⁹ Trevor J. DADSON, *The Genoese in Spain: Gabriel Bocángel y Unzueta (1603-1658). A Biography*, Londres, Tamesis, 1983, 40.

²⁰ Cristóbal PÉREZ PASTOR, *Bibliografía madrileña*, vol. III, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907, 452.

²¹ «Del cual apartamiento se siguen tres provechos principales, entre otros muchos: el primero es que en apartarse el hombre de muchos amigos y conocidos, y asimismo de muchos negocios no bien ordenados, por servir y alabar a Dios nuestro Señor, no poco merece delante su divina majestad; el segundo, estando así apartado, no teniendo el entendimiento partido en muchas cosas, mas poniendo todo el cuidado en sola una, es a saber, en servir a su Criador y aprovechar a su propia ánima, usa de sus potencias naturales más libremente, para buscar con diligencia lo que tanto desea; el tercero, cuanto más nuestra ánima se halla sola y apartada, se hace más apta para se acercar y llegar a su Criador y Señor, y cuanto más así se allega, más se dispone para rescibir gracias y dones de la su divina y suma bondad» (San Ignacio de LOYOLA, *Ejercicios espirituales*, in *Obras*, ed. de Ignacio Iparraguirre, Cándido de Dalmases y Manuel Ruiz Jurado, Madrid, BAC, 1991 (5ª ed. revisada y corregida), 227 (modernizo grafías).

eclesiásticos, ambos, por cierto, próximos al círculo de Lope: el jesuita Francisco Macedo y José de Valdivielso, precisamente uno de los poetas que participan en la iniciativa²². Mucho más significativamente, es el propio Valdivielso, y no el compilador, el que suscribe el *Prólogo*, quedando así en manos de un clérigo – y por añadidura aprobante legal de la obra – la carga doctrinal que este conlleva a propósito de la dialéctica vida-muerte y la eficacia de vivir teniendo presente tal final. Quizás tampoco sea ajena a esta moderada ostentación clerical la ya citada anteposición de las composiciones pertenecientes a autores con dignidad eclesiástica destacable. Pero nada de ello resta validez al hecho de que los poemas, entendidos como oraciones modélicas, proceden tanto de clérigos como de seglares.

En este sentido, parece también significativo el *Acto de Contrición* en prosa que cierra el volumen, puesto que, al margen de cuestiones de autoría – que no se especifican –, el encabezamiento del texto solamente insiste en relacionarlo con las prácticas devotas de Carlos V. Dice literalmente la rúbrica: *Acto de contrición, con protestación de la Fe, que el Emperador Carlos Quinto nuestro Señor, que esté en el cielo, hacía delante de un Crucifijo todas las noches, antes de recogerse*. Más adelante volveré sobre las relaciones de concomitancia o complementariedad del texto con los poemas. Lo que ahora me interesa subrayar es el hecho de que se recurra para su legitimación religiosa a una figura laica en vez de a alguna autoridad eclesial, abonada por la ordenación sacerdotal cuando menos, o por la santidad reconocida por la Iglesia cuando más. Valga el contraste con la recopilación de oraciones que incluye el jesuita Juan Bautista de Poza en su *Práctica de ayudar a bien morir*. En agrupaciones específicas, entre otras, de actos de contrición, de esperanza, de confesión y profesión de fe o de oraciones a la hora de la muerte, se recogen piezas diversas, siempre en prosa, algunas sin indicación de autoría y, por tanto, sin más aval expreso que el del autor del libro – pero sacerdote éste –, aunque también muchas singularizadas y autorizadas por santos, por el Sacerdotal Romano, o, si acaso, extraídas o formadas a partir de pasajes seleccionados de las Escrituras²³. En ninguna de ellas, como sí ocurre

²² Sobre los firmantes de preliminares legales de carácter censor en libros costeados por Alonso Pérez, Anne CAYUELA ha señalado cómo «la elección casi sistemática de unos cuantos individuos deja percibir una connivencia entre autores y censores y quizás entre censores y editores»; ese es el caso de Valdivielso y su aprobación de los *Avisos* (Alonso Pérez de Montalbán. *Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005, 53-54). De hecho, en ellos aparecen otros redactores de aprobaciones para libros del mismo editor: Juan Pérez de Montalbán, Juan de Jáuregui y Diego Niseno (Anne CAYUELA, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero*, ed. cit., 53-55).

²³ Remito a *Práctica de ayudar a bien morir... agora nuevamente añadido [sic] muchos ejemplos de Santos. Décima impresión*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1647, con una gama más amplia de oraciones que la edición de Madrid, Andrés de Parra, 1629, f. 61v-110v. El libro tercero de tal edición ampliada (f. 94r-143v) «Contiene los Actos de Contrición, agradecimiento, resignación y otras virtudes, y las Oraciones de Santos y Escrituras para la última enfermedad, y pueden servir para la vida»; al igual que en la edición de 1629, el

aquí, la autoridad de la oración se apoya en la vida – por muy modélica que fuera – de un laico no canonizado. Sin duda, estaría presente en cualquier lector del momento el valor ejemplar de la institución monárquica, y por consiguiente la posibilidad de reconocer en un rey un modelo de muerte cristiana, tal como, de hecho, la sociedad barroca, a través de crónicas, relaciones de honras y tómulos se encargó de potenciar. En el caso de Carlos V, su abdicación y subsiguiente retiro en el Monasterio de Yuste hasta su muerte debieron de dotar a la imagen modélica de unos contornos religiosos incluso más precisos²⁴. Pero, además, no hay que descartar que la elección de la figura de un rey en los *Avisos para la muerte* estuviera en relación con el modelo cortesano que posiblemente animó, en su origen, a la colección.

Tras la publicación de la obra en Madrid, en 1634, la aceptación fue inmediata. En palabras de Edward M. Wilson, «la cantidad pasmosa de reimpressiones de este libro de versos demuestra claramente el éxito, no de una antología poética, sino de un manual de devoción»²⁵. La minuciosa labor de catalogación de Antonio Rodríguez-Moñino, con ejemplares a la vista de casi todas las ediciones hasta hoy localizadas y el acopio de otras noticias de diversas procedencias, permite reconstruir en buena medida esa historia editorial, cuyo inicio quizás no deba remontarse más atrás de esa edición madrileña de 1634²⁶.

autor señala: «heme contentado con poner algunas pocas oraciones, y esas tomadas de los Santos y Escrituras, porque tengan mayor autoridad» (94v).

²⁴ Véase, por ejemplo, Javier VARELA, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990, 35-39. De hecho, el acto de contrición, con escasas y no muy significativas variantes desde el punto de vista léxico, estaba ya recogido por fray Prudencio de SANDOVAL en el capítulo «Virtud católica y cristiana del Emperador» de su biografía del rey (*Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, ed. de Carlos Seco Serrano, vol. III (BAE, LXXXII), Madrid, Atlas, 1956, 566).

²⁵ Edward M. WILSON, *Un romance ascético de Calderón*, art. cit., 80. En contrapartida, la difusión manuscrita no parece haber sido tan intensa; aunque haría falta un rastreo sistemático para afirmarlo sin reservas, puede resultar ilustrativo el exiguo balance a partir del *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII* (coord. Pablo JAURALDE, Madrid, Arco / Libros, 1998-2007), con información de los manuscritos 153 a 12.000 de dicha biblioteca: solo aparecen, dispersos, los romances de Juan Pérez de Montalbán (mss. 7741 y 11010), Lope de Vega (ms. 10540) y Gabriel de Henao (ms. 4095 y 3889). Por su parte, el *Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII* (M.ª Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA y Julián MARTÍN ABAD (dir.), Madrid, Biblioteca Nacional, 1998), pese a constatar la difusión en tal formato de composiciones semejantes, no incluye ningún poema de la colección original; del romance de Calderón, según estudia Edward M. WILSON, *Un romance ascético de Calderón*, art. cit., existió una versión más extensa que la incluida en los *Avisos*, inédita hasta el siglo XVIII, que circuló suelta a partir de 1757. Para los poemas añadidos a la colección primitiva también se conocen casos de difusión en pliego suelto en el siglo XVII; por ejemplo, el romance de Alonso CHIRINO Y BERMÚDEZ, *Motivos de alcanzar la misericordia divina en el artículo de la muerte*, Madrid, Julián de Paredes, 1649 (aquí acompañado de unas décimas cuya primera estrofa se incluye en una de las ediciones barcelonesas de 1636 y en la sevillana de 1697), y Granada, Imprenta Real por Baltasar de Bolívar, 1663, o el poema de Sor Violante do Céu (véase Isabel MORUJÃO, *Incidências de «Esperança Mística» num Soliloquio de Soror Violante do Céu «Para a Agonia da Morte»*, in *Os «últimos fins» na cultura ibérica dos sécs. XV a XVIII*, Oporto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1997, 205-235).

²⁶ La descripción de las distintas ediciones puede encontrarse en Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Manual bibliográfico*, ed. cit., vol. III, n.º 176-207 (473-542).

En ella figuraba ya el privilegio por diez años concedido al compilador, Luis Ramírez de Arellano, y a lo largo de ese período, las ediciones realizadas en Madrid, todas ellas respetuosas con la composición original del volumen, estuvieron financiadas por Alonso Pérez, librero de gran olfato comercial, que sustentó numerosos impresos de Lope de Vega y su círculo, aparte de los de su propio hijo, Juan Pérez de Montalbán²⁷.

En esa edición de 1634, el cuadernillo de preliminares incluye, primero, una cita de Séneca en el vuelto de la portada; a continuación una tabla del contenido, ejemplo de la preocupación editorial por la claridad que Anne Cayuela ha destacado en este librero²⁸, y también muestra de su sentido comercial, pues enseguida deja a golpe de vista la impresionante nómina de esos ingenios que, genéricamente, ya publicitaba la portada; después, se encuentran los preliminares legales, entre ellos las aprobaciones mencionadas; les sigue la dedicatoria del compilador al promotor de la iniciativa²⁹, y luego el prólogo de José de Valdivielso; por último, cierran los preliminares dos poemas de Juan de Jáuregui con el siguiente encabezamiento: *Dos oraciones muy devotas para antes de la Confesión y sagrada Comunión, escritas a imitación de otras de san Buenaventura*. Por su parte, la colección poética propiamente dicha está formada mayoritariamente por romances, veintisiete en total (dos de ellos heptasilábicos, es decir, endechas), y entre estos, sin agrupación discriminada, solo una silva y dos sonetos se salen de la tendencia general. El libro lo cierra el *Acto de contrición* en prosa ya citado.

Así pues, aparte de obligaciones legales y convenciones proemiales de dedicatoria y prólogo, el contenido específicamente religioso aparece conformado por un núcleo central de composiciones de notable uniformidad métrica y sintomática identidad temática (el encabezamiento del primer poema puede valer por todos: «Hablando con un Cristo en las agonías de la muerte») y dos elementos complementarios, antepuesto uno, pospuesto el otro. Los poemas para antes de la confesión y de la comunión introducen un componente sacramental, sin duda apoyado en su común protagonismo en el ritual de la agonía junto con el específico de la unción de enfermos, pero además, por su sentido de purificación previa, comparten estos con los poemas de la colección el carácter penitencial; en cierto modo, aportan un matiz eclesial que compensa la relativa autonomía con que, en los poemas, el alma del moribundo accede al perdón por medio de

²⁷ Sobre esta figura esencial en el activo panorama literario y editorial del momento en la Corte puede verse ahora el libro de Anne CAYUELA citado en nota nº 21.

²⁸ Anne CAYUELA, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero*, ed. cit., 46.

²⁹ «Estos desengaños de nuestra mortalidad y avisos de lo que somos, que a la devoción de v.m. han escrito ingenios tan dignos de laureles inmortales, he querido que tengan por su protector en la estampa al mismo que alcanzaron por dueño en el asunto» (h. 7v-8r).

la contrición y a Cristo mismo a través de la contemplación o de la inminente muerte; con ellos, además, se potencia la faceta de devoción frecuente, y no exclusiva para el momento de la agonía, que en definitiva propone la colección. Por su parte, el *Acto de contrición con protestación de la fe* entra en relación de afinidad y complementariedad con los poemas de la colección por varios motivos: por una parte, coincide con estos en su relación con el ritual de la muerte, en el carácter penitencial y, en este caso concreto, en una precisión que el encabezamiento se preocupa de detallar, la de la oración expresamente realizada delante de la imagen de un crucifijo; por otra parte, la protestación de la fe cubre de manera específica una de las virtudes teologales en las que el moribundo debía perseverar, en cierto modo más desatendida que la esperanza y la caridad en los poemas, al menos en su formulación más directa y desarrollada.

En 1644, apenas expirado el privilegio de diez años, volvió a editarse en Madrid la colección, con licencia a favor de Luis Ramírez de Arellano, igualmente a costa de Alonso Pérez, y por Francisco García, Impresor del Reino³⁰. Con todo, volvió a solicitarse otro privilegio a beneficio de Alonso Pérez, esta vez por cuatro años, según consta en otra nueva edición madrileña, que salió a la luz ya en 1648. Poco antes había muerto el librero, y quedaban aún en sus almacenes 1.600 ejemplares de la colección³¹. En esta edición de 1648, el apego a la composición original del libro seguía siendo notable, pero no absoluto. Al menos en el ejemplar consultado, no aparece el *Acto de contrición*, aunque sí figura en la tabla³². Además, la antigua dedicatoria fue cambiada por otra, tal vez por defunción de los implicados: ahora esta venía firmada por el impresor y estaba dirigida al licenciado Antonio de León – León Pinelo, el conocido autor de los manuscritos *Anales de Madrid* y de numerosas obras de tema americanista –, persona que cumplía aún dos de las características del primitivo dedicatario: su vinculación con la iniciativa (en este caso como poeta participante) y el desempeño de un cargo en la administración (el de relator del Real Consejo de Indias).

El privilegio atañía solo al reino de Castilla, y fuera de él la colección no tardó en iniciar su andadura editorial, desde las prensas de Valencia (1634),

³⁰ Es la única edición actualmente localizada que Rodríguez-Moñino no reseña. Posteriormente la documenta, entre otros, Justa MORENO GARBAYO, *La imprenta en Madrid (1626-1650)*, Madrid, Arco/Libros, 1999, nº 2702. Entre los preliminares, solo varían los de carácter estrictamente administrativo: la nueva suma de la tasa se fecha en Madrid, 29 de octubre de 1644, y procede del oficio de Agustín de Arteaga; la licencia aparece firmada por el mismo a 24 de octubre, la fe de erratas, por Francisco Murcia de la Llana, un día antes.

³¹ Anne CAYUELA, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero*, ed. cit., 303. Posiblemente por ser la última edición madrileña en vida del librero, los atribuye la autora a la de Francisco García, 1644 (ed. cit., 225-226).

³² Se trata del BNE 7/108641. Según la tabla, el *Acto de contrición* debía figurar en el f. 126v; ahí acaba, en efecto, el último poema, pero no se aprovecha el espacio en blanco para comenzar el texto, ni tampoco hay reclamo que haga suponer que comenzara – aun así, en contra de lo indicado en la tabla – en el folio siguiente.

Barcelona (1636, 1637) y, sobre todo, Zaragoza (1637, 1640, 1648, 1657, 1665)³³. A partir de la década de los cincuenta, expirados ya los privilegios, se sumaron Sevilla, donde la colección se imprimió en varias ocasiones (1652, 1660, 1697)³⁴, y también, con menor vigor, Lisboa (1659) y Alcalá (1671). En realidad, solo a partir de 1660 las ediciones empezaron a espaciarse, hasta casi desaparecer en las tres últimas décadas del XVII; en el XVIII no hubo más que dos (1772 y 1777), y por último, una en 1832.

Tal proliferación con frecuencia trajo cambios. Entre los más anecdóticos está la desaparición de la cita de Séneca en la segunda mitad del siglo, salvo en las ediciones zaragozanas y alguna recuperación ya del siglo XVIII, sin duda condicionada por la edición de la que copiaba. En realidad, aunque todas las anteriores a 1652 parecen haberla interpretado como parte integrante de la colección, pudo ser una «marca» relativamente externa a esta. La inercia de la copia de ediciones anteriores y la aureola moral de Séneca posiblemente se aunaron para su repetida inclusión. Pero el hecho es que el texto no sugiere conexión particular con el contenido del libro: «Non est quod mireris animum meum: adhuc de alieno liberalis sum. Quare autem alienum dixi? Quidquid bene dictum est ab ullo, meum est»³⁵. Con todo, su análoga presencia en el *Anfiteatro de Felipe el Grande* convierte hoy en día a esa cita en sugerente muestra de la proximidad de ambos impresos, bien a través del entorno de producción o compilación de los poemas, bien por los cauces estrictamente editoriales.

Por otra parte, la expiración del privilegio hizo que las ediciones se multiplicaran, llegando a salir incluso varias en un mismo año en Madrid a cargo de distintos impresores y libreros. Esto, aunado a la necesaria renovación con el paso del tiempo, se tradujo en una diversificación de las dedicatorias. La tendencia inicial de elegir destinatarios de relevancia profesional quedó modificada primero con la elección de un miembro de la nobleza, el Marqués del Fresno, ya en la edición sevillana de 1652 y también en una de las de Madrid 1659³⁶. Con ello se debilitaba la conexión intrínseca entre el contenido del libro

³³ Para más detalles, véase el *Apéndice*.

³⁴ Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO (*Manual bibliográfico*, ed. cit., nº 187) supone una edición sevillana de 1648, basándose en la muy anterior datación de la licencia otorgada a Nicolás Rodríguez que figura en su edición de Sevilla, 1660; tal licencia está fechada en Madrid a 16 de octubre de 1647, y además, la suma de la tasa y la fe de erratas lo están también en Madrid, a 27 y 24 de marzo de 1648 respectivamente. Con todo, la hipótesis deja algunos interrogantes: en la edición sevillana de 1652, del mismo impresor, la suma de la licencia y la de la tasa están sin fecha, pero la de la fe de erratas es de 24 de mayo de 1652; resulta, pues, extraño, que la de 1660 retome la de 1648, y no la de esta posterior; además, las fechas indicadas en los preliminares legales de 1660 coinciden sospechosamente con los de la edición de Madrid, Julián de Paredes, 1648, que concedía privilegio (no licencia, como en la edición sevillana) a Alonso Pérez de Montalbán.

³⁵ «No tienes por qué admirar mi generosidad; me muestro hasta ahora liberal con el patrimonio ajeno. Mas, ¿por qué lo calificó de ajeno? Todo cuanto está bien dicho por alguien, me pertenece» (trad. de Ismael Roca Meliá, Madrid, Gredos, 1986, 162).

³⁶ La edición sevillana parece resentirse de alguna anomalía al respecto: el dedicatario aparece en la portada,

y la identidad del dedicatario. Así, la dedicatoria de dicha edición madrileña, firmada por su impresor, Andrés García de la Iglesia, apenas si echa mano sino de varios tópicos sobre la costumbre, entre quienes imprimen – y nótese el género que, como al desgaire, se menciona – «algún tratado», «de consagrarle a la sombra de algún Príncipe» (h. 3r). El razonamiento deriva en el elogio del marqués como modelo de conjunción de nobleza heredada y virtud adquirida, y la única referencia específica al libro consiste en argumentar – con total convencionalismo y contra toda evidencia, a tenor de las múltiples ediciones – la necesidad de «protección» que requiere su materia: «Tan mal recibidos juzgo los avisos de la muerte, en el olvido de los mortales, que solamente la sombra del Mecenas que elijo puede suavizar tanta amargura, con que por este camino aseguran estos avisos grata audiencia en los oídos más olvidados de materia de tanta importancia» (h. 3v).

Por los mismos años se pasó de los dedicatarios de relevancia social a otros de significación religiosa, como San Juan de Dios o la Virgen María; y como ligera variación, en la edición de Madrid 1672, el General de la Orden de San Juan de Dios. Los derroteros devocionales de la colección acabaron, así, imponiéndose también en este espacio, aunque con elecciones particulares que parecen independientes del preciso tema del libro, pues solo la última, la de 1672, apela a la relación entre este y la vocación hospitalaria – y por tanto cercana a la enfermedad y la muerte – de la Orden de San Juan de Dios.

Aparte de la supresión del *Acto de contrición*, ocasional a veces, pero sistemática en las ediciones zaragozanas, o la introducción de algún otro texto, como la *Meditación muy provechosa*, sintetizada en breves sentencias, con articulación conceptual clara y estructuras paralelas mnemotécnicas de peculiar disposición gráfica, el otro gran grupo de modificaciones se produjo en torno al corpus poético de la colección. Ya ocurrió en las tempranas ediciones barcelonesas de 1636 y 1637, con la adición de uno o dos poemas, entre ellos un romance en catalán, signo de interés comercial por adaptar el producto, aunque fuera de manera tan reducida, a un público distinto.

A partir de 1652 el volumen de adiciones tendió a aumentar ligeramente. En todo caso, esta ampliación no resultó demasiado dispar en las diferentes ediciones. Varias, entre ellas todas las madrileñas conocidas desde 1652 a 1672, añadieron un bloque invariable de cinco romances y un poema en décimas; en la última de ellas se incluían, como novedad, tres poemas más de un religioso

pero no hay texto de dedicatoria en el libro, al menos en los dos ejemplares consultados, RAE RM 4803 y BNE R/2846 (este último sin los preliminares completos). En la edición de Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1659, sí aparece el texto de la dedicatoria firmado por el impresor. Quizás de nuevo haya que pensar en alguna edición desconocida, posiblemente madrileña (pero a diferencia de las de 1652 de la Imprenta Real y de Julián de Paredes, con dedicatoria al Marqués del Fresno), a la que copiaría la sevillana de 1652.

de la orden de San Juan de Dios. La edición de Lisboa 1659 no se sumó a estas adiciones, pero aportó otras que supusieron una tímida aceptación de ingenios propios (de hecho algunos poemas están en portugués), de manera análoga a lo que había sucedido en la edición barcelonesa de 1637; además, mostraba otra adición que no se sabe si remonta a alguna edición española perdida: la inclusión en preliminares de cuatro *Soliloquios* de Lope de Vega. Por su parte, la inclusión de un poema de la Condesa de Paredes, junto con otros presentes en la edición lisboeta, en la tardía edición de 1832 sugiere la hipótesis de alguna impresión desconocida del siglo XVII que ya lo recogiera, quizás esa «octava edición» del libro salida en 1659, hoy desconocida, a la que remite la nota del editor.

Con todo, las adiciones no fueron tan amplias como para desdibujar por completo la recopilación original, e incluso en algún caso los poemas añadidos al cuerpo de la colección aparecieron precedidos de la explícita marca «Fin de los Avisos»³⁷. Tampoco parece que se hicieran premeditadas «mutilaciones» en el corpus poético original. En la edición sevillana de 1697 se suprimieron los dos sonetos, pero quizás haya que atribuirlo a inconvenientes materiales, ya que el reducido formato de algunas ediciones en doceavo o dieciseisavo, entre ellas esta, obligaban a un cambio de tipos o a desastrosas composiciones tipográficas para los poemas endecasilábicos. Así pues, la colección mantuvo cierta estabilidad a pesar de su dilatada vida editorial, como si hubiera adquirido una identidad propia que las ocasionales ampliaciones, a modo de adaptación a nuevas épocas y nuevas geografías, no llegaron a anular.

Esta pervivencia, frente a tantos otros volúmenes colectivos de poesía religiosa – piénsese por ejemplo en las numerosísimas justas poéticas de tema religioso nunca reimprimadas en la época –, dice mucho de la superación de su originario carácter circunstancial para convertirse en un verdadero libro para la oración. Los poemas allí reunidos no solo tuvieron el acierto de no transparentar el acontecer concreto que les dio origen, solo desvelado en una dedicatoria y prólogo a veces omitidos, sino que además mostraron tal indefinición en las vicisitudes del yo poético moribundo reflejado que no debió de ser difícil que devotos o directores espirituales vieran en ellos un instrumento provechoso.

Ya la dedicatoria de Luis Ramírez de Arellano permite deducir lo que podríamos considerar como «instrucciones de uso». Cuando este elogia la actitud

³⁷ Así sucede al menos en una de las dos ediciones de Barcelona, 1636 (Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Manual bibliográfico*, ed. cit., nº 181), antes del *Consuelo del alma contrita*, y en la de Sevilla, 1697, antes del romance de Alonso Chirino (su licencia remite, sin concretar año, justo a una edición barcelonesa; casi todos los textos añadidos al volumen original se hallan en la otra edición barcelonesa de 1636, que no he podido consultar, pero su distribución es distinta y, según la descripción de RODRÍGUEZ-MOÑINO (*Manual bibliográfico*, ed. cit., nº 182), no incluye el romance a la Virgen de la edición sevillana). En la edición valenciana de 1772 la indicación de «Fin de los avisos» se sitúa detrás de los poemas añadidos, para separarlos de los poemas de Jáuregui, emplazados al final.

de quien propuso la composición de estos poemas y desvela el razonamiento que le guió en tal iniciativa, está de paso proyectando sobre los lectores una adecuada metodología de recepción que, desde luego, supera la mera lectura. En tales términos lo expresa:

«y en ellos [en los poemas, calificados como “desengaños de nuestra mortalidad”] pretendo yo que el mundo vea lo que cuida v.m. de aquella postrera agonía, pues porque sea más fácil entonces, la va disponiendo (no digo templando) en la dulzura de las Musas, para que acostumbrado el labio a repetir estas ternuras, en aquella hora tremenda, acompañado del corazón, no extrañe la carne la conformidad ni el golpe.» (h. 8r-8v)

El sentido de adiestramiento y reiteración también reaparece en algunos momentos del prólogo de Valdivielso a propósito de la conveniencia de una asidua *meditatio mortis*, de fomentar «la conversación con la muerte, que es más espantable cuando viene toda junta» (h. 12r), sobre la base de que, «supuesto que no se puede vivir dos veces, es gran acuerdo, pues se puede morir muchas, hacerlo para acertar una, meditando sus males y su bienes» (h. 12r). Hacia el final del prólogo, otro pasaje retoma esa idea de «ensayo» reiterado:

«Esta doctrina importante tanto, ejecuta y enseña este bien querido talento [*i. e.*: el dedicatario], pautando en la vida las líneas para la última della [...], y ensayando el papel de mortal [...], tantas veces, que no le deje de acertar en el teatro del lecho, amparado del favor divino, que es quien le ha inspirado estas acertadas piedades y estos cristianos aciertos.» (h. 13r-13v)

Sin que pueda hablarse de un «fetichismo» de la palabra exacta – de hecho superado por la propia variación de formulaciones que supone cada poema –, y con el reconocimiento de la complementariedad entre oración vocal y oración mental que desliza la mención de «labio» y «corazón» en el pasaje de Ramírez de Arellano, no pasa desapercibida la íntima relación que se establece en ambos pasajes entre palabras fijadas en la memoria y una buena muerte. A ello se suma la alusión a formas literarias, ya sea en términos reales o metafóricos: en la dedicatoria, con la pragmática función de «la dulzura de las Musas», que de alguna manera ajusta al contexto el *dulce et utile* tan manido en la justificación de la poesía, y en el prólogo, con los tópicos de la vida como libro o como representación. Incluso en este último caso, en el que las referencias son alegóricas, hay una precisa remisión a las composiciones – Pellicer se refiere a las escritas por él justo como «Última línea de la Vida, y Avisos para la muerte, en

Tres Romances» –, concebidas estas como las últimas palabras – a su vez, actos: de contrición, de esperanza, de amor a Dios – que han de concluir ese libro de la vida personal o que, tras su constante ensayo, deben brotar, como propias, en el lecho de muerte, teatro último de la representación de la vida.

La propuesta espiritual que suponen esos poemas resulta bastante definida y homogénea. También en ello la reiteración, lejos de considerarse perniciosa, parece un valor añadido, posiblemente paralelo al de la repetida lectura y casi memorización. Lógicamente, puede advertirse variación de matices, pero hay una básica coincidencia situacional, de inspiración netamente cristocéntrica: un yo moribundo se dirige en estilo directo a Cristo crucificado.

En casi todos los poemas afloran referencias explícitas o suficientemente reconocibles a propósito del momento de la agonía. No hay, pues, una ambigüedad situacional que permita leer esos versos como oración intercambiable a otros contextos meditativos o penitenciales; por supuesto, ello no impide su utilización como devoción habitual: simplemente hace imposible leerlos al margen de la consideración, individual, no abstracta, de la muerte. Abundan, a tal fin, las fórmulas que acentúan la precisa temporalidad, a veces desde el primer verso, perfilando la situación comunicativa de partida: ahora, antes de que el «yo» pierda el don de la palabra – la palabra externa, por el entorpecimiento de la lengua, o la interna, por pérdida de la conciencia –, es el momento de dirigirse a Dios.

Esa precisión temporal se combina en bastantes casos con alusiones a los síntomas físicos y anímicos con que se manifiesta la agonía. En unos poemas donde, como se verá más adelante, las notas patéticas de la Pasión de Cristo están relativamente atenuadas, no deja de contrastar la atención que algunos poetas dedican al deterioro físico personal, sin duda en conexión con las meditaciones propuestas en algunos tratados de oración, como se ve, por ejemplo, en fray Luis de Granada:

«Mira también aquellos postreros accidentes de la enfermedad, que son como mensajeros de la muerte, cuán espantosos son y cuán para temer. Levántase el pecho, enronquécese la voz, muérense los pies, hiélanse las rodillas, aflanse las narices, húndense los ojos, párase el rostro difunto, y la lengua no acierta ya a hacer su oficio, y finalmente, con la prisa del ánima que se parte, turbados todos los sentidos, pierden su valor y su virtud. Mas, sobre todo, el ánima es la que allí padece mayores trabajos, porque está batallando y agonizando, parte por la salida, y parte por el temor de la cuenta que se le apareja. Porque ella naturalmente rehúsa la salida, y ama la estada, y teme la cuenta.»³⁸

³⁸ Fray Luis DE GRANADA, *Tratado de la oración y meditación*, ed. de Cristóbal Cuevas, ed. cit., 733.

En tal línea de minucioso detalle puede destacarse el largo período inicial del romance de José Pellicer, que durante unos ciento veinte versos aborda la descripción de los síntomas físicos de la agonía y aun se extiende a los efectos anímicos y el escenario que rodea a esta. Valgan de ejemplo solo algunos versos:

«Antes, Señor, que la muerte
con el sangriento cuchillo
violentamente desate
el vital estambre mío;
antes que a su airado soplo,
que ya contemplo vecino,
la débil llama se apague
de aqueste humano pabilo;
antes que, caduco el labio
o embargados los sentidos
de ardiente fiebre, padezca
riesgo mayor el juicio;
antes, pues, que quede el alma
en más eficaz peligro,
y confisque las potencias
o el letargo o el delirio;
ya que cerca de cadáver
en trágica lid me miro,
luchando con la agonía
del último parasismo;
del mundo desahuciado,
neutral entre muerto y vivo,
ya retirado los pulsos
y los miembros casi fríos;
yerto y cárdeno el semblante,
tasado el aliento y tibio,
la respiración cansada,
el corazón encogido;
quebrados, Señor, del rostro
los dos animados vidros,
los dos cristales vivientes,
los dos humanos zafiros;

la voz ya descuadernada,
 y la faz con desaliño,
 a la luz de parda antorcha,
 formando pálidos visos;
 sin uso el tacto en las manos,
 y mustio aquel indistinto
 color, que púrpura y nieve
 fue de mi edad al principio;
 enmarañado el cabello,
 que pudo, en crespos anillos,
 ser vanidad del cuidado
 y empeño del artificio.
 [...]

quiero, en la breve distancia
 que me concede de alivio
 este de nuestras miserias
 achaque mortal preciso,
 aprovechar los instantes,
 ya que tan mal he vivido
 que guardé para este aprieto
 la enmienda de tantos vicios.»

Sin llegar a tales extremos, también pueden hallarse pasajes de cierto detenimiento en los poemas de Gabriel de Roa, José de Valdivielso, Calderón, Vélez de Guevara, Bocángel, Alfonso de Batres...

Incluyen asimismo los poemas una serie de tópicos religiosos exclusivos de ese momento, como la conciencia de proximidad al juicio particular del alma o la fórmula por la que el moribundo, en eco de las palabras de Cristo, encomienda su alma a este. A su vez, las expresiones de contrición no inciden de manera explícita, en coherencia con la propia circunstancia, en una de sus condiciones necesarias, el propósito de enmienda, proyección de futuro inadecuada al momento. De ahí que la firme conversión deba expresarse como optación con respecto a un pasado inamovible (así, en Rojas Zorrilla: «¡Oh, quién hubiera vivido / con alma tan temerosa / ¡oh Jesús!), como si en ti / no hubiera misericordia!», f. 66v); lo contrario, proponer la enmienda como hipótesis en caso de que la muerte se pospusiera, podría incluso entrar en colisión con la actitud que las *artes moriendi* pautan para una muerte cristiana: la paciente aceptación de la agonía, cuyo sufrimiento inicia la purga de las culpas,

y la consideración tanto de la vanidad del deseo de prolongar la vida como de las ventajas de morir ya en gracia de Dios sin dar más ocasión al pecado.

Quizás no se les escapó a algunos autores el componente de artificiosidad o convencionalismo que conllevaba esa «composición de lugar», auténtica teatralización donde el yo se veía a sí mismo en el centro del ritual de la muerte, no solo en virtud de la ficción poética, sino también, supuestamente, en el ejercicio de imaginación o memoria que entrañaba la práctica real de devoción. De hecho, en algunos poemas se anuló la ambigüedad entre el yo poético que se expresaba y el (posible) yo biográfico del autor, distanciando el discurso en estilo directo en una tercera persona, un «moribundo» innominado. Sin embargo, pocos se valieron de este recurso, que al fin al cabo mermaba la impresión de inmediatez y patetismo³⁹.

También se percibe el convencionalismo de los poemas en la caracterización del yo poético. De hecho, una de las paradojas que recorrerá el planteamiento de los textos es la dialéctica entre lo individual de la experiencia reflejada por una parte (es decir: la del enfrentamiento personal y en solitario ante la muerte, la de la interpelación íntima a Dios) y, por otra parte, el sentido colectivo de su plasmación, como modelo compartido por varios autores y, a su vez, no particularizado, teóricamente asumible por un lector ideal que se vería identificado en cada uno de los textos. En efecto, los poemas evitan el detalle biográfico. El yo se refiere a sus muchos pecados, pero ninguno se concreta; muy rara vez se puede sospechar la precisa naturaleza de estos, como cuando en el romance de Juan Navarro de Espinosa, aparte de referencias más vagas como la confianza en «glorias humanas», las «mal miradas ofensas» y los «livianos apetitos», se evoca algún pecado que, perdidos los bríos de la juventud, únicamente puede cometerse con el deseo («Ya que, de la edad cansado, / al pecar faltaron bríos, / desfrenando deseos / malogré vuestros avisos», f. 101v).

Tampoco se explicitan circunstancias como rango social, estado civil, condición clerical o laica... En medio de la radical intimidad que se conforma en la comunicación entre moribundo y Cristo, muy pocos poetas incluyen otras presencias mundanas a su alrededor, posiblemente de nuevo en coherencia con los dictados de las *artes moriendi* que en familiares y amigos, en vez de un apoyo o consuelo, veían más bien un potencial factor de distracción o distorsión en medio de las debidas devociones del agonizante, cuando no, como en el *Ars*

³⁹ Aparece, sin embargo, en el poema inicial, de Lope de Vega: «Cercado de congojas, / mortales parasismos, / cuidado de los muertos, / descuido de los vivos, / llegado de su vida / al último suspiro, / así le dijo un hombre / a Cristo Crucifixo» (f. 1r-1v). De nuevo se acude a él, con marcas explícitas al inicio y al final, en el romance de Francisco Quintana (f. 31r-31v y 35r); en el de Antonio de León, el poema parece discurrir por los cauces habituales del discurso en primera persona, pero en el remate se revela la perspectiva externa: «Esto a un Cristo le decía / un alma contrita y tierna, / que de su pena o su gloria / iba a escuchar la sentencia» (f. 43v).

moriendi medieval, un objeto de la tentación de avaricia, entendida como «la mucha ocupación de las cosas temporales et exteriores»⁴⁰. En los *Avisos*, esas escasas alusiones se tiñen de indirecta reprehensión moral, como en el poema de Ramírez de Arellano cuando se declara «que todos me desconfían / y que ninguno me adula» (f. 109v), o por el contrario remiten a la mal entendida piedad de quienes ocultan al moribundo la gravedad de su situación, como en el romance de Gabriel Bocángel: «Ya (si los hay) los amigos / me buscan para no hallarme, / de lo que ignoran me informan / y me esconden lo que saben» (f. 79v).

Solo la prolijidad de José Pellicer ofrece una escena familiar, quizás más positiva, pero igualmente inútil para el agonizante, cuando evoca el «amparo» de parientes y amigos, «aquella fiel ternura / y aquel piadoso cariño / con que nos llora oficioso / el afecto de los hijos; / aquel coronar el lecho, / observando doloridos / entre angustias y sufragios, / legales o antiguos ritos» (f. 119v).

Esta parquedad biográfica no fue constante, aunque sí notablemente extendida, en ese casi subgénero de tema penitencial que se fue conformando, con cierto éxito, en años posteriores. Baste recordar uno de los romances portugueses que se incorporaron en la edición lisboeta de los *Avisos*, el de Sor Violante do Céu, donde el yo poético, a semejanza de la autora, se manifestaba en su género femenino y como profesa de los tres votos monásticos⁴¹. Sin embargo, ni siquiera la afluencia del sujeto femenino se adoptó siempre con naturalidad: aparte de otros testimonios sueltos del género, el romance de la Condesa de Paredes – en la edición decimonónica de los *Avisos*, pero, como se ha dicho, con posible antecedente de mediados del XVII – opta por la más inclusiva enunciación en masculino⁴². En definitiva, los poemas, en vez de abarcar una tipología diversificada, solo ofrecieron ejemplo, premeditadamente o no, de un determinado paradigma de muerte, en la práctica necesitado de adaptación personal: sujeto masculino, de estado no definido, con pecados no especificados, en medio de una muerte presumiblemente no repentina y con el crucifijo a la vista.

⁴⁰ *Arte de bien morir*, ed. cit., 111.

⁴¹ Hay estudio de dicho poema en Isabel MORUJÃO, *Incidências de «Esperança Mística»*, art. cit.

⁴² «Romance de un pecador, tomando el Crucifijo para morir», in *Avisos para la muerte. Colección de romances a Cristo Crucificado, compuestos a competencia por varios ingenios de fines del siglo 16*, Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1832, 273-276. El poema fue también impreso, junto con otros de la autora, en la obra póstuma de fray AGUSTÍN DE JESÚS MARÍA, publicada por Pedro Vidal de Flores y Sabedra, *Vida y muerte de la Madre Luisa Magdalena de Jesús, religiosa carmelita descalza en el convento de San Josef de Malagón, y en el siglo, doña Luisa Manrique de Lara, Excelentísima Condesa de Paredes*, Madrid, Antonio de Reyes, 1705, 243-246; muy posiblemente, de allí lo tomó Manuel SERRANO Y SANZ, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, t. II [BAE, nº 270, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1903], Madrid, Atlas, 1975, 33-34.

Junto con estos elementos explícitamente mortuorios los poemas desarrollaron con reiteración una amplia gama de motivos en torno a la penitencia y la esperanza en la salvación que bien podían compartirse con otros contextos ascéticos. De nuevo, la remisión a los *Soliloquios* de Lope resulta casi inevitable, como precedente genérico tan cercano. Sin los detalles fúnebres de los *Avisos*, la portada de las distintas ediciones de la versión inicial, la de los *Cuatro Soliloquios*, los presenta como hechos por el autor «arrodillado delante de un Crucifijo», acompañados de «llanto y lágrimas»⁴³. La afinidad de los poemas de los *Avisos* con tales *Soliloquios* es patente tanto en aspectos de formalización literaria como en contenido. En ambos casos, se suele optar por una enunciación llana en apariencia y convencionalmente espontánea, aun cuando en algunos poemas de los *Avisos* se llegue a mayor complicación y ornamentación. A ello ayuda también el metro, el octosílabo de sabor tradicional, articulado en combinaciones sencillas, redondillas en el caso de Lope, y romance en la mayoría de los poemas de los *Avisos*. La inmediatez del estilo directo y el lenguaje marcadamente emocional, a menudo salpicado de interrogaciones, invocaciones, exclamaciones, van parejos a la adaptación de los modelos espirituales en cuya tradición se insertan, entre ellos los soliloquios y meditaciones atribuidos a San Agustín y los salmos penitenciales⁴⁴. Imágenes y motivos concretos coinciden en los *Soliloquios* de Lope y en los romances de los *Avisos*, de tal modo que buena parte de los ya señalados por Ricard, Hatzfeld, Serés o Lezcano Tosca a propósito de aquellos o de algunos sonetos de las *Rimas Sacras* pueden reencontrarse sin dificultad en estos⁴⁵.

Una buena síntesis del contenido oracional de ese moribundo ideal que actualizan los *Avisos* puede verse en los dos versos finales, correspondientes al momento de la expiración, del romance de Gabriel Bocángel: «pequé, pésame, confieso, / confío, creo; ¡ayudadme!» (f. 80r). La primera tríada remite claramente al itinerario de la penitencia: reconocimiento de haber pecado, dolor por los pecados y confesión; la segunda, a las virtudes de la esperanza, la fe y quizás también, pero de manera más desdibujada en forma de petición de

⁴³ Una relación de dichas ediciones, en Hugo LEZCANO TOSCA, *Los Soliloquios de Lope de Vega*, ed. cit., 396-397; incluye portada de la edición de Lisboa, 1620, a partir de Francisco VINDEL, *Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispanoamericano (1475-1856)*, tomo X, Madrid, 1931, 92.

⁴⁴ Aparte de la citada tesis de Hugo LEZCANO TOSCA, puede verse ahora, del mismo autor, *El género del soliloquio en la literatura hispánica (desde San Agustín a Lope de Vega)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2006.

⁴⁵ Robert RICARD, *El tema de Jesús crucificado en la obra de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII*, in *Estudios de literatura religiosa española*, Madrid, Gredos, 1964, 227-245; Helmut HATZFELD, *Los «Soliloquios amorosos de un alma a Dios» de Lope de Vega*, in *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1973, 376-388; Guillermo SERÉS, *Temas y composición de los Soliloquios de Lope*, in *Anuario Lope de Vega*, I (1996), 209-227; Hugo LEZCANO TOSCA, *Los Soliloquios de Lope de Vega*, ed. cit., especialmente 206-394.

ayuda, la caridad. No hay que olvidar tampoco aquí las advertencias de las *artes moriendi*, que recordaban los peligros espirituales que acechaban al moribundo, identificados en la tradición medieval con las tentaciones contra la fe y la esperanza y con las de impaciencia, vanagloria y avaricia, aunque lógicamente estas fueran sistematizadas y adaptadas de formas distintas en las numerosas reformulaciones posteriores.

Los poemas de los *Avisos*, con un mayor acento en los componentes afectivos del discurso, insistieron poco en la ratificación formularia de las verdades de fe, por mucho que con frecuencia las expresaran de manera implícita, especialmente en lo relativo a la figura de Cristo. De ahí, posiblemente, la idoneidad de incluir en el libro un texto como el *Acto de contrición con protestación de la fe*, que respondiera a esa función básica dentro del ritual de la buena muerte, ya que, como observa, por ejemplo, fray Juan de Salazar en su *Arte de ayudar y disponer a bien morir a todo género de personas*, el demonio, incapaz ante el estado del moribundo de tentar con pecados como la gula, la soberbia, la ira, la lujuria o la avaricia, lo hacía en puntos de fe⁴⁶.

Por el contrario, las otras dos virtudes teológicas, el amor (aquí, sobre todo, amor a Dios) y la esperanza, son objeto de una especial atención. El itinerario de la penitencia, con la insistente declaración de culpa y de un dolor que se exterioriza en las lágrimas del pecador – de nuevo las circunstancias de la agonía explican la insistencia en la contrición y no en la confesión sacramental propiamente dicha –, enlaza con ambas virtudes: con la esperanza, porque, junto con la misericordia divina, la actitud humilde y penitente del yo debía generar confianza en su salvación; con el amor a Dios, porque en él se fundaba el acto de perfecta contrición. Aquí tal acto de contrición aparece con frecuencia expresado en sus términos más precisos de dolor de los pecados, no por miedo al castigo o deseo de la gloria, sino por ser ofensa contra Dios, un Dios que no necesitaría ser «poderoso» o «rico» para ser amado y con respecto al cual la culpa del hombre es ingratitud:

«Por ser quien sois, porque os amo
lloro tan arrepentido,
no por interés del premio,
no por temor del castigo.
Porque sois un Dios tan bueno,

⁴⁶ Fray Juan de SALAZAR, *Arte de ayudar y disponer a bien morir a todo género de personas*, Roma, Carlo Vulliet, 1608, 85-86. Tal planteamiento no es, sin embargo, unánime; baste recordar el *Arte de bien morir* medieval, que antepone la tentación relativa a la fe (ed. cit., 87-88), tras la cual, entre otras, aparecen las de vanagloria y avaricia.

que para ser muy querido
os sobra lo poderoso,
no era menester lo rico.» (Felipe Godínez, f. 28v)

«Pésame, gran Dios, de todas [las ofensas],
no porque ellas me destruyan,
ni los castigos se acerquen,
ni las coronas se huyan.

Por ser contra vos me pesa,
porque os adoro me turban,
por ser vos quien sois me ofenden,
por ser mi dueño me apuran.» (Alonso de Alfaro, f. 43v)

«No es el rigor lo que temo,
ni la constante entereza
de tu juicio soberano
es lo que más me amedrenta.

Lo que mi cabello eriza,
lo que mi espíritu aqueja,
lo que mi voz entorpece,
y mi valor desalienta,
es el horror de mi culpa,
que tantas veces me acuerda
que fue a tantos beneficios
villanamente grosera.» (Antonio de Huerta, f. 70r)

«O ya que viví, tan breve
fuera el término primero,
que apenas se interpusiera
la cuna a mi monumento;
no porque entre sus temores
dure el ánimo, inquieto
de tu piedad, siendo poco
mi maldad para su extremo,
por excusar, sí, tu ofensa,
y que mis ingratos yerros

no hubieran desconocido
 las piedades de tu pecho.» (Salcedo Coronel, f. 73r)

En este contexto doctrinal hay que entender la casi sistemática elusión en los poemas de la evocación plástica y efectista del infierno – y aun en esos pocos casos, tras su recuerdo se indica lo imperfecta que espiritualmente resulta su consideración⁴⁷ –, así como el paradigma tranquilizador que se proyecta sobre el moribundo, en conformidad con el difícil equilibrio que las *artes moriendi* establecían entre la cristiana esperanza en la salvación y la vanagloria de sentirse digno de ella⁴⁸.

Sería prolijo detallar los conceptos y formulaciones en los que se ramifican estos temas de la penitencia, la expresión del amor a Cristo y la esperanza en su misericordia. Una rápida y no exhaustiva enumeración llevaría por motivos como el reconocimiento de la infinitud de los pecados; la conciencia personalizada de haber crucificado a Cristo con ellos; la ingratitud del hombre; la aplicación personal de la parábola del Hijo Pródigo; la contrición y la petición de clemencia; el llanto del yo y la sangre de Cristo que sirven para lavar las culpas; la dialéctica entre justicia y misericordia; la deuda del hombre pagada por Cristo, y otras muchas razones en las que fundar la esperanza en su clemencia...

Como ejemplo de la reincidencia y variabilidad que un motivo concreto puede encontrar a lo largo de la colección seleccionaré solo uno, la contemplación del cuerpo de Cristo en la cruz, normalmente no plasmada de manera sistematizada. Ya se ha dicho: la presencia física de un crucifijo formaba parte de la escenografía ideal de la muerte cristiana; objeto penitencial por excelencia, en el trance de la agonía se convertía además en motivo de empatía por identificación en el dolor y la muerte. De manera sintomática, también en este tipo poemas que recreaban la invocación del moribundo su presencia material pasó a aparecer ya no solo en algún que otro verso, en alusión más veces implícita que explícita, sino en los propios encabezamientos, casi como marca distintiva que permitiría al lector situarse dentro de la tradición genérica que posiblemente los *Avisos para la muerte* ayudaron a conformar. En los *Avisos*, la rúbrica inicial indica: «Hablando con un Cristo en las agonías de la muerte»; «un Cristo» y no «Cristo». En varios poemas posteriores es posible encontrarse con

⁴⁷ De este modo, Luis Ramírez de Arellano se detiene en esa contemplación («mazmorra entre niebla eterna», «horrible gruta», «bóvedas ardientes», «incendio», «pálido reflejo / de llamas sin luz alguna», «horror», «daño», «miedo», f. 108r), para luego advertir: «Mas, ¡ay! ¿Qué ignorancia estaba / en mis congojas oculta / cuando el miedo del infierno / sólo, Señor, me atribula? / Las iras vuestras, Dios mío, / son las que el sentido ofuscan, / sólo el ofenderos sólo / es justo que me confunda» (108v).

⁴⁸ Por ejemplo, en el *Arte de bien morir*, ed. cit., 93-97 y 105-110.

la ambigüedad de «hablando con Cristo crucificado» o «a Cristo crucificado»; pero también con la precisión: «Exclamación de un alma a los pies de un santo crucifijo», o «hablando con un santo Cristo», etc.⁴⁹

Una sutil línea recorre el camino que va desde la visión real del crucifijo a la contemplación espiritual con el cuerpo de Cristo como centro de consideraciones devotas. Algunos críticos han recordado, a propósito de algunos poemas de Lope o del romance de Calderón aquí incluido, el Coloquio que los *Ejercicios Espirituales* ignacianos proponen al inicio de la primera semana, eminentemente purgativa:

«Imaginando a Cristo nuestro Señor delante y puesto en cruz, hacer un coloquio, cómo de Criador es venido a hacerse hombre y de vida eterna a muerte temporal, y así a morir por mis pecados. Otro tanto mirando a mí mismo lo que he hecho por Cristo, lo que hago por Cristo, lo que debo hacer por Cristo, y así, viéndole tal, y así colgado en la cruz, discurrir por lo que se ofreciere.»⁵⁰

Aparte de las cuestiones de contenido, quizás interesen también las inmediatas indicaciones sobre el tono que debía adoptarse:

«El coloquio se hace propriamente, hablando, así como un amigo habla a otro o un siervo a su señor, cuándo pidiendo alguna gracia, cuándo culpándose por algún mal hecho, cuándo comunicando sus cosas y queriendo consejo en ellas.»⁵¹

Desde luego, no pasa desapercibido cómo el jesuita Francisco Macedo, en la aprobación de los *Avisos*, se refiere a su asunto como «los últimos coloquios de un piadoso cristiano» (h. 5r), optando así por un término bastante marcado en la tradición ignaciana y, en consecuencia, asimilando los poemas a sus prácticas devotas. No se puede descartar que bajo el claro éxito de los *Avisos* hubiera precisas corrientes de devoción como las jesuíticas, aunque, en todo caso, no

⁴⁹ Valgan solo unos cuantos ejemplos: *A Cristo crucificado, un pecador arrepentido, en la hora de la muerte, afectos cristianos: dedicalos a la sacratísima Virgen... un humilde devoto*, Sevilla, [s. n.], 1669; Gabriel ÁLVAREZ DE TOLEDO PELLICER, *Afectos de un moribundo hablando con Cristo crucificado*, Sevilla, Juan Francisco de Blas, [s. a.], Sevilla, Juan Francisco de Blas, [s. a.] y Madrid, Francisco de Villadiego, 1701; Antonio LÓPEZ DE MENDOZA, *Métricos gemidos de un pecador contrito que a la hora de la muerte invoca a Cristo en la Cruz*, Granada, Raimundo de Velasco y Valdivia, 1682; Antonio de la Concepción BÉJAR Y FIGUEROA, *Exclamación de un alma a los pies de un santo crucifijo en todo tiempo*, Granada, Imprenta Real de Francisco Sánchez, 1663; Martín de CARVAJAL Y PACHECO, *Afectos de un pecador, hablando con un santo Cristo*, Granada, Baltasar de Bolívar, 1663.

⁵⁰ San Ignacio de LOYOLA, *Ejercicios espirituales*, ed. cit., 238.

⁵¹ San Ignacio de LOYOLA, *Ejercicios espirituales*, ed. cit., 238 (modernizo grafías).

debieron de ser exclusivas, como muestran las ediciones relacionadas en su dedicatoria con la orden de San Juan de Dios. Aun así, tanto el abanico temático propuesto en los *Ejercicios* ignacianos como las evidentes diferencias de tono allí señaladas, desde la igualitaria relación amistosa a la jerárquica, no explican la concreta selección y recurrencia de motivos ni la relativa homogeneidad tonal que los *Avisos para la muerte* presentan en su conjunto. Las fuentes pudieron ser múltiples y, a la sazón, bastante mezcladas entre sí, e incluso limadas o matizadas en puntos potencialmente conflictivos; además, en última instancia, las prácticas usuales en las academias literarias incluían la precisión, a veces minuciosa y realizada *ex professo*, de los motivos que debían incluir los poemas propuestos, razón por la cual siempre hay que tener cautela a la hora de pretender hallar un antecedente que dé cuenta sistemática de todos los matices comunes en estas composiciones, que previsiblemente se forjaron en un contexto académico. Por todo ello, si a continuación cito algunos tratados de oración o de ayuda a bien morir, no es con una intención de filiación, sino como ilustración de unas sugerencias documentadas en la época y con las cuales los poemas de los *Avisos para la muerte* unas veces contrastan y otras muestran afinidad.

Salvo por lo ya dicho a propósito de la profesión de fe, un pasaje incluido en las obras de Ludovico Blosio puede servir para aproximarnos al motivo de la contemplación de Cristo crucificado:

«El que estuviere para morir [...] perseverare firme y sencillamente en la santa fe católica de la Iglesia, y confie más en los merecimientos de Jesu Cristo nuestro Salvador que en los suyos propios. Y acordándose de su muy amarga pasión y muerte, y de aquella caridad inefable que le movió a sufrir cosas tan afrentosas, y poniéndola delante de los ojos del alma, procure unir su espíritu, alma y cuerpo, al espíritu, alma y cuerpo del mismo Señor. Derríbese y anéguese con todos sus pecados y negligencias en sus llagas abiertas, y en el profundísimo piélagos de su misericordia inmensa. Ofrezcácase a sí mismo a Dios como hostia viva a gloria del mismo Señor, para sufrir con paciencia por su muy agradable voluntad, de puro amor, todo el trabajo de la enfermedad, y aun de la misma amargura de la muerte, y finalmente todas las penas que el Señor le quisiere enviar, así en el tiempo como en la eternidad.»⁵²

La transición desde la consideración de la Pasión de Cristo al anegamiento de tintes casi místicos en sus llagas resulta afín a esa concentración de los poemas

⁵² Ludovico BLOSIO, *Institución espiritual* («Adición sacada de las obras de San Juan Taulero y de otros padres»), in *Obras... traducidas por fray Gregorio de Alfaro*, Sevilla, Juan de León, 1598, 47.

de los *Avisos* en el motivo de la crucifixión. Frente al desarrollo secular de una poesía de la Pasión basada en composiciones de articulación narrativa o en ciclos de romances sacros que, con sentido «historial», van yuxtaponiendo sus distintos episodios – lógicamente, con paralelismos evidentes en los tratados de oración –, la memoria de la Pasión queda aquí reducida a la imagen del crucificado. Si hay algún recuerdo de otro momento de la Pasión es casi siempre por las secuelas físicas en forma de heridas que el moribundo contempla. Con semejante concentración en la comunicación hombre-Cristo, pocas veces la interpelación se desplaza hacia otras figuras religiosas, como la Virgen, y en una parquedad y un sentido de intimidación semejantes a los que se observaban con respecto a familiares y amigos, aún más rara o fugazmente se remite a los demás protectores celestiales, como santos y ángeles.

Incluso el tipo de contemplación del cuerpo de Cristo dista de las frecuentes visiones de gran patetismo que recrean la crueldad y el ensañamiento de los fautores de la Pasión, como puede verse repetidamente, por citar solo algunos casos concretos de los siglos XVI y XVII, en fray García de Cisneros, fray Luis de Granada, Antonio de Molina o Pedro de Salazar⁵³.

Los factores emotivos se orientan más bien a una contemplación simbólica, que podemos encontrar sistematizados, por ejemplo, en Ludovico Blosio, el beato Juan de Ávila o, como puede apreciarse en el pasaje siguiente, de nuevo Antonio de Molina:

«Y por eso quiso quedarse de esta manera, inclinada la cabeza, y que su Imagen, delante de la cual hacemos oración, se pinte así: la cabeza inclinada, los ojos bajos, para mirarnos, los brazos abiertos, para recibirnos y abrazarnos, los pies enclavados, para esperarnos, el corazón traspasado y descubierto, para mostrarnos el amor que nos tiene, las llagas abiertas, para que tengamos en ellas nido y refugio donde nos esconder y puertas hartas por donde entrar; y finalmente, para que todos sus miembros, aun después de muerto, nos estén diciendo el amor que nos tiene.»⁵⁴

⁵³ Por ejemplo, para la escena de la crucifixión, desde sus preparativos tras la llegada al Gólgota: fray García de CISNEROS, *Compendio breve de ejercicios espirituales* (utilizo la edición de Salamanca, Simón de Portonariis, 1571, f. LXVr-LXVlr); fray LUIS DE GRANADA, *Tratado de la oración y meditación*, (utilizo edición de Amberes, Viuda de Martín Nucio, 1559, f. 56v-59r, y edición moderna de Cristóbal Cuevas, en *Obras castellanas, II*, Madrid, Biblioteca Castro, 1997, 77-81); Antonio de MOLINA, *Ejercicios espirituales de las excelencias, provecho y necesidad de la oración mental*, Burgos, 1614, 803-815; Pedro de SALAZAR, *Ejercicios de la vida espiritual, para que el cristiano se prepare para el juicio particular que tiene Dios de hacer con él a la hora de la muerte*, Nájera, Juan de Mongastón, 1616, f. 167r-172v.

⁵⁴ Antonio de MOLINA, *Ejercicios espirituales*, ed. cit., 830. Para las formulaciones de Juan de Ávila, fray Diego de Estella y Baltasar Gracián, entre otras menos desarrolladas, véase Robert RICARD, *El tema de Jesús crucificado*, art. cit., 228-230; como señala en *addenda*, la imagen responde a una tradición anterior que ya aflora en uno de los soliloquios auténticos de San Buenaventura (art. cit., 244-245). Para Ludovico

Sin embargo, las conclusiones meditativas a propósito de los castigados miembros de Cristo y de su posición en la cruz podían acumularse en multitud de sentidos complementarios. Baste el ejemplo de la inclinación de la cabeza en Pedro de Salazar:

«Y considera que, en la Cruz, se inclinó su cabeza a la parte derecha, para que la cabeza de nuestras almas, que es la intención, siempre se incline a las cosas de las virtudes, y no a la mano siniestra de los vicios; y también inclinó su cabeza para hacer reverencia a su eterno Padre en el fin de su vida y despedirse de su Madre santísima; y para llamarnos a todos los pecadores, para recibir dél sus infinitas misericordias. Y para darnos a entender que, como el fiel del peso y balanza siempre se inclina donde hay mayor peso, así se inclinó la cabeza de Cristo, que es el fiel de la Cruz, y sus merecimientos a la mano derecha, para darnos ha entender que pesan más los méritos de la Pasión de Cristo que todos los pecados del mundo juntos.»⁵⁵

No es de extrañar, pues, que en las variaciones sobre un mismo tema que suponen los poemas de los *Avisos para la muerte* también esa percepción simbólica de la imagen de Cristo, a veces incluso evocada con unos procedimientos de metaforización que desdibujaban la crueldad, por ejemplo, con la idealización de la sangre en rubíes o rosas, adquiriera matices distintos en torno a la idea central de la misericordia divina.

De esta manera, la llaga del costado, en algunas interpretaciones fuente sacramental, da aquí de beber al moribundo⁵⁶, se convierte en su refugio⁵⁷, o en puerta de esperanza⁵⁸; lava las manchas del pecado⁵⁹, hace temer y sentir esperanza al mismo tiempo – por su carácter de herida, como otras, causada por el yo, pero también, precio pagado por Cristo para la salvación⁶⁰ –, o permite ver la disposición de Cristo⁶¹, o llama al pecador, con más eficacia que la ya impedida boca, pues está

BLOSIO, véase *Institución espiritual, no poco provechosa a los que procuran la perfección de la vida; con un ejercicio de oraciones devotas*, en *Obras*, ed. cit., 129.

⁵⁵ Pedro de SALAZAR, *Ejercicios de la vida espiritual*, ed. cit., f. 297r.

⁵⁶ «Aliento de vuestra boca / es este espíritu mío, / que vos del pecho sacastes / cuando vuestro amor me hizo. / A esa llaga del costado / los labios agora aplico, / porque vuelto al mismo pecho / restaure su ser antiguo» (Felipe Godínez, f. 26r-26v); «En este abierto costado / por donde mi fe os traslumbra / recto a las ofensas siempre, / pero vengativo nunca, / pongo mi boca a beber / la gracia, el amor, por cuya / cicatriz Iglesia tanta / vertió la acerada punta» (Pedro Rosete Niño, f. 90v).

⁵⁷ «Vuestro costado está abierto, / y de mi casa me arroja / la muerte; dadme en él casa, / porque viva en casa propia» (Juan Pérez de Montalbán, f. 22r); «en ese costado herido / huyo a vos de vos, valedme» (Felipe Godínez, f. 30v).

⁵⁸ «A ese pecho, cuya puerta / siempre abierta, enjuta nunca, / el tesoro de la gracia / sin ocultalle le oculta» (Alonso de Alfaro, f. 45v).

⁵⁹ «Hechura soy desas manos: / esa fuente saludable / de vuestro costado sea / la que tantas manchas lave» (Francisco de Olivares y Figueroa, f. 105v).

⁶⁰ «Ese sangriento costado, / ese piélagos divino, / en cuyas ondas se mezclan / la saña y el beneficio» (José Pellicer de Tobar, f. 121r).

⁶¹ Véase cita del poema de Pedro Rosete en nota nº 55.

más cerca del corazón⁶². La cabeza inclinada de Cristo está buscando si hay algo más que pueda dar al hombre⁶³, o lo está llamando⁶⁴, o – de nuevo entre el temor y la esperanza – está mirando el daño que le ha hecho el yo⁶⁵, aunque quizás no: quizás es una señal de aceptación o asentimiento que engendra esperanza en este⁶⁶.

Desde luego, pasajes como estos podrían llevarnos a pensar en una intensa espiritualidad personal, a veces de fuentes místicas, bastante matizadas, con todo, por el inminente encuentro con Cristo tras la muerte. De haberlos encontrado en un poema aislado y sin contexto, quizás nos hicieran fantasear sobre las profundidades ascéticas de su autor. Aquí, vistos en serie, y sin duda muy en contra de los objetivos deseados en el libro, hoy nos recuerdan lo que también debieron de tener de convención literaria e instrumento de integración social.

APÉNDICE: TABLA DE EDICIONES LOCALIZADAS.

Se añade * en las ediciones cuyos datos se toman exclusivamente de la descripción de Antonio Rodríguez-Moñino (*Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (siglo XVII)*), coord. Arthur L. F. Askins, vol. III, Madrid, Castalia, 1977). Se prescinde de las ediciones (reales o hipotéticas) no localizadas que figuran en dicho *Manual bibliográfico*: ¿Madrid? 1630; Zaragoza, 1634 y 1637; Sevilla 1648; Barcelona 1656; Madrid 1659 («octava edición»); Madrid, 1772. En la relación de preliminares se omiten los de carácter estrictamente legal, salvo las aprobaciones originales, y también las referencias a grabados.

Inmaculada Osuna

Universidad Complutense de Madrid

⁶² «Cuyo divino costado, / de bárbaro aliento roto, / fue a un tiempo rigor y acierto, / fue a un tiempo dicha y arrojó, / que, como de hacernos bien / estáis siempre deseoso, / y es el corazón de donde / manan los favores todos, / juzgastes lejos la puerta / de la boca y, amoroso, / otra en el costado abristes, / porque salgan sin estorbo» (José de Villalobos, f. 114r).

⁶³ «Todo por mí lo habéis dado, / y aun, por si os queda otra cosa, / bajáis la cabeza al pecho / mirando a una parte y otra; / y no hallando más que darme, / permitís que un hasta os rompa / las entrañas, franqueando / glorias que el alma atesora» (Gabriel de Roa, f. 41r-41v).

⁶⁴ «¡Oh, qué elocuente silencio! / (bien que es formidable estilo / el llamar con la cabeza / un muerto desde el suplicio)» (Gabriel de Henao, f. 55v).

⁶⁵ «Mas vos, mientras que mi vida / satisface o restituye, / el pecho os miráis, de quien / tantas piedades producen, / inclinando la cabeza, / o por veros cómo os puse, / o por concederme más / señas en que me asegure» (Alfonso de Batres, f. 99r).

⁶⁶ «¿No me perdonas, Señor? / Mas la pregunta es impropia, / que quien baja la cabeza / ya está diciendo que otorga» (Francisco de Rojas Zorrilla, f. 67r-67v).

| | PRELIMINARES | | | | Observaciones | COLECCIÓN POÉTICA | | | | ACTO DE CONTRICIÓN (EN PROSA) | |
|--------|------------------|---|-------------|---------|--|------------------------------|----------|-------|---------|--|---|
| | Originales | | Copias | | | Colección original | | | | | |
| | Cita (Séneca) | Tabla y aprobaciones (E. Macedo y J. de Valdivielso) | Dedicatoria | Prólogo | | Poemas (Juan de Jáuregui) | Romances | Silva | Sonetos | | Poemas añadidos |
| M1634 | | | | | | | | | | | |
| V1634 | | | | | | | | | | | |
| M1635 | | | | | | | | | | | |
| B1636 | | | | | | | | | | Romance <i>Consuelo del alma contrita.</i> | |
| B1636* | | | | | Añade una décima. | | | | | Romance de Alonso Chirino. Según descripción de Rodríguez-Moñino, no incluye el <i>Consuelo del alma contrita.</i> | Tras el Acto de Contrición, una Meditación muy prosaica. |
| B1637* | | | | | | | | | | <i>Consuelo del alma contrita</i> y romance de Rafael Nogué (en catalán). | |
| M1639 | | | | | | | | | | | |
| Z1640 | | | | | Falta aprobación de Valdivielso, pero no la del P. Macedo. | | | | | | |

Al: Alcalá. B: Barcelona. Li: Lisboa. M: Madrid. Se: Sevilla. V: Valencia. Z: Zaragoza

| | PRELIMINARES | | | | Observaciones | COLECCIÓN POÉTICA | | | | ACTO DE CONTRICIÓN (EN PROSA) |
|--------------------------|------------------|---|-------------|---------|--|------------------------------|----------|-------|--|---|
| | Originales | | | | | Colección original | | | | |
| | Cita (Séneca) | Tabla y aprobaciones (E. Macedo y J. de Valdivielso) | Dedicatoria | Prólogo | | Poemas (Juan de Jáuregui) | Romances | Silva | Sonetos | |
| M1644 | | | | | Dedicatoria a Antonio de León. | | | | | Figura en la tabla, pero no en el ejemplar consultado (BNE 7/108641). |
| M1648 | | | | | Falta aprobación de Valdivielso, pero no la del P. Macedo. | | | | | |
| Z1648* | | | | | | | | | | |
| M1652 (Imprenta Real) | | | | | Dedicatoria a San Juan de Dios, firmada por el librero (Juan de Valdés). | | | | Cinco romances (Fr. Juan de Ayala Fajardo, Francisco Bernardo de Quirós, Antonio de Castilla, Francisco Pérez de Amara-ral, Alvaro Cubillo); poema en décimas (Bartolomé de Salazar y Luna). | |

| | PRELIMINARES | | | | Observaciones | COLECCIÓN POÉTICA | | | | ACTO DE CONTRICIÓN (EN PROSA) |
|-------------------------------|------------------|---|-------------|---------|---|------------------------------|----------|-------|---|----------------------------------|
| | Originales | | | | | Colección original | | | | |
| | Cita (Séneca) | Tabla y aprobaciones (F. Macedo y J. de Valdivielso) | Dedicatoria | Prólogo | | Poemas (Juan de Jáuregui) | Romances | Silva | Sonetos | |
| MI652* (Julían de Paredes) | | | | | Dedicatoria a la Virgen, del impresor (Julían de Paredes). <i>Acto de contrición</i> en preliminares. En portada aparece como dedicatorio el Marqués del Fresno, pero los ejemplares carecen de dedicatoria. | | | | Cinco romances y poema en décimas (=MI652). | |
| Sc1652 | | | | | Falta aprobación de Valdivielso, pero no la del P. Macedo. | | | | Cinco romances y poema en décimas (=MI652). | |
| Z1657 | | | | | | | | | | |
| MI659 (Andrés García) | | | | | Dedicatoria al Marqués del Fresno, del impresor. | | | | Cinco romances y poema en décimas (=MI652). | |
| MI659* (María de Quiñones) | | | | | Dedicatoria a San Juan de Dios, del librero (Juan de Valdés) | | | | Cinco romances y poema en décimas (=MI652). | |

Al: Alcalá. B: Barcelona. Li: Lisboa. M: Madrid. Se: Sevilla. V: Valencia. Z: Zaragoza

| | | PRELIMINARES | | | | COLECCIÓN POÉTICA | | | | ACTO DE CONTRICCIÓN (EN PROSA) |
|--------|--|--------------|---------|---------------|--|-------------------|-------|-----------------|---|-----------------------------------|
| | | Originales | | Observaciones | Colección original | | | Poemas añadidos | | |
| Cita | Tabla y aprobaciones (F. Maecdo y J. de Valdivielso) | Dedicatoria | Prólogo | | Poemas (Juan de Jáuregui) | Romances | Silva | | Sonetos | |
| Li1659 | | | | | La licencia alude a ed. de Barcelona 1656, hoy desconocida. Incluye Tabla de contenido y cuatro <i>Soliloquios</i> de Lope de Vega | | | | Romance de Alonso Chirino (=B1636). Poemas de Antonio Barbosa Bacelar, José de Faria Manoel (3 poemas, dos de ellos en portugués), Alonso de Alcalá y Herrera, Sor Violante do Cco (portugués) y Antonio Coello. Una octava y su glosa. | |

| | PRELIMINARES | | | | Observaciones | COLECCIÓN POÉTICA | | | | ACTO DE CONTRICCIÓN (EN PROSA) |
|--------|------------------|---|-------------|---------|---|------------------------------|----------|-------|---|-----------------------------------|
| | Originales | | | | | Colección original | | | | |
| | Cita (Séneca) | Tabla y aprobaciones (F. Macedo y J. de Valdivielso) | Dedicatoria | Prólogo | | Poemas (Juan de Jáuregui) | Romances | Silva | Sonetos | |
| Se1660 | | | | | Solo contiene un poema de Jáuregui, sin autoría. En portada aparece como dedicatario Antonio de León, pero no hay texto de dedicatoria. | | | | | |
| Z1665 | | | | | Falta aprobación de Valdivielso, pero no la del P. Macedo. | | | | | |
| Al1671 | | | | | Dedicatoria a la Virgen, del librero (Juan de San Vicente). | | | | Cinco romances y poema en décimas (=M1652). | |

Al: Alcalá. B: Barcelona. Li: Lisboa. M: Madrid. Se: Sevilla. V: Valencia. Z: Zaragoza

| | PRELIMINARES | | | | Observaciones | COLECCIÓN POÉTICA | | | | ACTO DE CONTRICIÓN (EN PROSA) |
|--------|------------------|--|-------------|-------------------------------|--|--------------------|----------|-------|---|----------------------------------|
| | Originales | | | | | Colección original | | | | |
| | Cita (Séneca) | Tabla y aprobaciones (F. Macedo y J. de Valdivieso) | Dedicatoria | Prólogo (Juan de Jáuregui) | | Poemas añadidos | Romances | Silva | Sonetos | |
| M1672 | | | | | Dedicatoria del librero (Santiago Martín Redondo) a Fr. Francisco de San Antonio, General de la Orden de San Juan de Dios. | | | | Cinco romances y poema en décimas (=M1652). Tres poemas más de Ayala Fajardo y uno de José Martínez de la Puente. | |
| Se1697 | | | | | Prólogo de Valdivieso visiblemente reducido. <i>Acto de contrición</i> en prosa, en preliminares. Añade <i>Meditación muy provechosa</i> , y una décima (=B1636), además de un romance a la Virgen. Tabla, al final del libro. | | | | Romance de Alonso Chirino (=B1636). | |

| | PRELIMINARES | | | | Observaciones | COLECCIÓN POÉTICA | | | | ACTO DE CONTRICIÓN (EN PROSA) |
|--------|------------------|---|-------------|---------|--|---------------------------------|----------|-------|--|----------------------------------|
| | Originales | | | | | Colección original | | | | |
| | Cita (Séneca) | Tabla y aprobaciones (F. Macedo y J. de Valdivielso) | Dedicatoria | Prólogo | | Poemas (Juan de Jáuregui) | Romances | Silva | Sonetos | |
| V1772 | | | | | <i>Acto de contrición</i> y tabla de contenido, en preliminares. Los poemas de Jáuregui, tras el texto. | | | | Cinco romances y poema en décimas (=M1652). Poemas de Jáuregui. | |
| B1777* | | | | | | | | | <i>Consuelo del alma contrita</i> y romance de Rafael Nogué (catalán). Los poemas de Jáuregui y cuatro <i>Soliloquios</i> de Lope de Vega, al inicio del texto. Tras la colección original, el <i>Consuelo del alma contrita</i> , los poemas en castellano incluidos en Li1659, otro de la Condesa de Paredes, y una octava y su glosa (ambas en Li1659). | |
| M1832 | | | | | Prólogo del editor (menciona una «octava edición» de 1659, hoy desconocida). Tabla, al final del libro. Los poemas de Jáuregui, al inicio del texto. | | | | | |

Al: Alcalá. B: Barcelona. Li: Lisboa M: Madrid. Se: Sevilla. V: Valencia. Z: Zaragoza

ABSTRACT:

Avisos para la muerte (1634), compiled by Luis Ramírez de Arellano, gathers, along with other complementary materials (among these, two prayers written in verse for before confession and before communion, and an act of contrition in prose), thirty poems that are presented as models for prayers addressed to a crucified Christ in the moment of his death. These poems emerge from a group initiative in which notable poets from the Madrid court took part, poets such as Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, José de Pellicer, José de Valdivielso, Luis Vélez de Guevara, Juan Pérez de Montalbán and Francisco de Rojas Zorrilla. My article examines the social context in which this poetic collection is born, the composition of the book, its successful publishing history throughout two centuries as well as the reiterative representation in the poems of particular *meditatio mortis* topics (the staging of agony; the expression of repentance, love for Christ and hope for his mercy; and the contemplation of Christ's body on the cross).